

ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ
ՋԱՀԱԿԻՐ ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ

Գ. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 1 (9)

ՅՈՒՆՈՒԱՐ 2003

ԳԱՀԻՐԷ

ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ
ՋԱՀԱԿԻՐ ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ

Գ. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 1 (9)

ՅՈՒՆՈՒԱՐ 2003

ԳԱՀԻՐԷ

ԱՄԷՆՈՒՆ ՏԱՐԵԳԻՐՔԸ
Երաժշտական մատենագիտութիւն

Հայկական տարեգիրքերուն մէջ իր ուրոյն տեղը կը գրաւէ Կարօ Գէորգեանի *Ամէնուն տարեգիրքը*, որ հրատարակուած է 1954-1968-ին, Պէյրութի մէջ:

Անիկա թէեւ չունեցաւ Թէոդիկի անզուգական տարեցոյցներուն բովանդակային ընդարձակութիւնը եւ մանրամասնումը, այնպէս ինչպէս ուրիշ ոչ մէկ տարեցոյց ցարդ կրցած է մրցիլ Թէոդիկին հետ, բայց իր հետեւողականութեամբ, նիւթերու խորութեամբ եւ տեղեկութիւններու հարստութեամբ խիստ կարեւոր աղբիւր մըն է հայկական կեանքի այլազան երեւոյթներու իմացութեան եւ ուսումնասիրութեան համար:

Բնականաբար, երաժշտութիւնը իր տեղը պիտի գրաւէր *Ամէնուն տարեգիրքի* էջերուն մէջ, որոնց մեծամասնութիւնը նուիրուած են ժամանակակից երաժիշտներու եւ երաժշտական խումբերու կենսագրութեան, նուագահանդէսներուն եւ շրջագայութիւններուն:

Միշտ ընդունելի է՝ երբ անձ մը կ'արտայայտուի ելակէտ ունենալով անձնական թէ կուսակցական գաղափարախօսութիւն մը: Գաղափարական համոզմունքները՝ եթէ հիմնուած ըլլան առարկայական մեկնաբանութիւններու վրայ, յառաջ կը բերեն դրական վիճաբանութիւններ, կը ստեղծեն շարժում ու զարգացում: Այս յետնախորքին վրայ, *Ամէնուն տարեգիրքը* ունի առաջատար նշանակութիւն իր դաշնակցական ուղղութեամբ:

Բաց աստի, զուտ փաստագրական դրոյթներու մատուցումի առումով, Գէորգեան փորձած է հաւասարապէս ներկայացնել հայ համայնքներու զանազան կուսակցութիւններու եւ թեմերու կեանքը, թէեւ երբեմն շեղուած է փաստագրական անկողմնակալութեան իր իսկ որդեգրած գեղեցիկ սկզբունքէն: Օրինակ, մեծապէս արժէքաւոր ուսումնասիրութիւն մըն է Միացեալ Նահանգներու հայութեան նուիրուած ընդարձակ յօդուածը (Թ. տարի, 1962, էջ 241-335), ուր, սակայն, խօսքին մեծամասնութիւնը կ'ուղղուի Կիլիկիոյ Կաթողիկոսութեան թեմին յարող խմբաւորումներուն, էջմիածնականին յատկացնելով լոկ հակիրճ նախադասութիւններ: Երաժշտութեան պարագային, կը նշուի լոկ անթիլիասական թեմի դպրաց դասերն ու դպրապետները:

Տարեգիրքին ծաւալուն բովանդակութիւնը եւ զայն ժամանակին լոյս ընծայելու հարկադրուածութիւնը, երբեմն իրենց դրոշմը կը թողուն նիւթերու ընտրութեան տեսանկիւնէն: Օրինակ, Թէոդիկի *Ամէնուն տարեցոյցի* յօդուածներէն մէկուն ուղղած քննադատութիւնը: *Ամէնուն տարեցոյցի* 1913 թիւին մէջ, Ատրուշան (Հ. Ս. Երեմեան) գրած է Սայեաթ-Նովային մասին յօդուած մը եւ հրատարակած 1870 թուականի լուսանկար մը՝ որուն մէջ գտնուող անձին ինքնութիւնը սխալմամբ վերագրած Սայեաթ-Նովային: Գէորգեան ասիկա կը համարէ «կափ մը, զոր սրբագրելու առիթը չէ ունեցած Թէոդիկ, *Տարեցոյցի* իր միւս հատորներուն մէջ» (Բ. տարի, 1955, էջ 118): Նախ, բոլորովին սխալ է՝ թէ Թէոդիկ առիթ չէ ունեցած զայն սրբագրելու: Իր յաջորդ տարուան *Տարեցոյցին* մէջ (Ը. տարի, 1914, էջ 373), ան յստակօրէն անդրադարձած է այս հարցին մասին եւ ուղղած վրիպակը: Իսկ Վրթանէս Փափազեան, Պոլսոյ *Բիւզանդիոն* օրաթերթին մէջ (7 Յունուար 1913, Ա. տարի, թիւ 17-1098, էջ 1)՝ Գէորգեանէն աւելի քան քառասուն տարի առաջ, մատնանշած էր այս վրիպակը եւ

հաղորդած՝ որ լուսանկարին մէջ գտնուող անձը Սէյաթ անունով բանաստեղծ մըն է: Արդ, աւելորդ է *Ամէնուն տարեգիրքին* մէջ հինգ էջ յատկացնել՝ յայտնաբերած ըլլալու համար սխալ մը, որ չատոնց արդէն սրբագրուած էր սխալի բուն հեղինակին եւ այլ մտաւորականներու կողմէ, մանաւանդ որ Գէորգեան տեղեակ անգամ չէ լուսանկարի բուն ինքնութեան մասին:

Զենք գիտեր նաեւ որքան տեղին է ամբողջ յօդուած մը նուիրել Մոսկուայի մէջ տեղի ունեցած Պալանչինի եւ Նիւ Եորք պալէի ներկայացումներուն մասին, որպէսզի իբրեւ միակ եզրակացութիւն՝ մէջբերուի Պալանչինի խիստ բացասական կարծիքը Խաչատրեանի *Սպարտակ* պալէին մասին, կարծիք մը՝ որ զուրկ է առարկայական մօտեցումէ եւ չէ հիմնուած այդ հրաշալի ստեղծագործութեան գեղագիտական ընկալումին վրայ.

«*Սպարտակը* անյոյս էր դեռ իր սկզբնաւորութեամբ, որովհետեւ հիմնուած էր սխալ ըմբռնումի մը վրայ: Շատ մը ռուսական պալէթներու պէս, *Սպարտակն* ալ, երաժշտութիւնն ու պարը կը ստորադասէ մեքենայութեանց ու տէքորներու, մինչդեռ պալէթ մը նախ եւ առաջ երաժշտութիւն եւ պար պէտք է ըլլայ» (Ժ. տարի, 1963, էջ 304): Ուրիշ հարց, թէ Գէորգեան այլ յօդուածներու մէջ բարձր գնահատանքով եւ հպարտութեամբ կը խօսի Խաչատրեանի արուեստին եւ յաջողութիւններուն մասին:

Աւելորդ է ըսել՝ որ այս եւ նման արտայայտութիւններ երբեք չեն նսեմացներ *Տարեգիրքի* բուն արժէքին էութիւնը, արծարծուած հարցերուն եւ ներկայացուած փաստագրութիւններուն գիտական ու պատմական կարեւորութիւնը: *Տարեգիրքը* արդիւնքն է հոգնատանջ նուիրաբերումի եւ բանասիրական մանրազնին հետազօտութեան, ու այս առումով ալ արժանի է յատուկ ուշադրութեան:

Մեր ներկայ մատենագիտութեան մէջ, բոլոր այն յօդուածները՝ որոնք նուիրուած են ոչ-երաժշտական նիւթերու բայց կը բովանդակեն յիշատակութիւններ երաժիշտներու կամ երաժշտութեան մասին, նշանակեցինք մէկ աստղանիշով (*): Երկու աստղանիշով (**) նշուածները կը ներկայացնեն ստեղծագործութիւններու ամբողջական ձայնանիշերը:

Անստորագիր յօդուածներուն եւ գրութիւններուն հեղինակը Կարօ Գէորգեանն է:

Վերջաւորութեան մեր աւելցուցած «Ցանկ անձնանուններու»-ն կը բովանդակէ *Ամէնուն տարեգիրքին* մէջ տեղ գտած երաժիշտներուն ամբողջական անուանացանկը՝ տարեթիւով եւ էջով:

Ա. ՏԱՐԻ, 1954

Կարօ Գէորգեան, «Հայ տարագիրները Գերմանիոյ մէջ երկրորդ աշխարհամարտի ընթացքին եւ անկէ ետք. ինչպէ՞ս անցան հինգ տարիները (1945-1950) Շթութկարտի հայկական գաղթակայանին մէջ»*:

ԹԱՏԵՐԱԽՈՒՄԲ, ՆՈՒԱԳԱԽՈՒՄԲԵՒ ՊԱՐԱԽՈՒՄԲ (էջ 153-154) – Շթութկարտի քէմփին մէջ կար երգի-պարի համոյթ, որուն մաս կը կազմէր հայկական նուագարաններու նուագախումբ, ղեկավար՝ Մ. Մոսիկեան, երգչուհի՝ Ե. Էքմէքճեան: Կը գործէր նաեւ արեւմտեան լարային նուագախումբ մը, ղեկավարներ՝ Արա Սեւանեան, Ստեփան Յովհաննէսեան եւ Ս. Ղազարեան:

«Գուրգէն Ալէմշահ» (էջ 175-181)։ Երաժշտահան, նուագավար Գուրգէն Ալէմշահի կենսագրութիւնը եւ ստեղծագործական ընդհանուր բնութագրութիւնը։ Կը հրապարակէ անաւարտ երգի մը ինքնագիր ձեռագիրին պատճէնը։

«Երբ Գարուզօ սպասեակ էր Գահիրէի մէջ» (էջ 181)։ Կը պատմէ՝ թէ ինչպէս զօրավար Ուիլտինկ կը յայտնագործէ Քարուզոյին ձայնը։

«Բարսեղ Կանաչեանի արուեստը» (էջ 203-206)։ Երաժշտահան, խմբավար Բարսեղ Կանաչեանի ստեղծագործական եւ խմբավարական գործունէութեան վերլուծութիւնը։

«Քեմանչիստ Ռուբէն» (էջ 210-212)։ Քեմանչահար Ռուբէնի կեանքն ու ստեղծագործական բնութագրութիւնը։

«Համառօտ նօթեր գաղութէ գաղութ»*։
Մայիս 28-ի առիթով Քորտոպայի (Արժանթին) փողոցներէն մէկը կը կոչուի Արմենիա, ուր կը կատարուի հանդիսութիւն մը եւ զինուորական փանփառը կը նուագէ *Մեր Հայրենիքը* եւ *Տալուրիկը* (էջ 429-430)։
Յուլիս-Սեպտեմբերին, Ամերիկայի եւ Փարիզի մէջ երգահանդէսներ կու տայ Ջեփիւռ Ծանթ (էջ 430)։

«Գեղարուեստական շարժումը Պէյրութի մէջ»*։
ՀԱՄԵՐԳՆԵՐ (էջ 438-439) – Համերգներ՝ Գուսան երգչախումբին, խմբավար՝ Բարսեղ Կանաչեան (Մայիս 20-ին Պէյրութ, Մայիս 24-ին Դամասկոս, Յունիսի սկիզբները Թրիփոլի. 1952-ի աշնան, Կանաչեան համերգ մը կը ղեկավարէ նաեւ Իսթանպուլի մէջ), Նայիրի երգչախումբին, խմբավար՝ Համբարձում Պէրպէրեան (Մայիս 3), Կիլիկիա երգչախումբին, խմբավար՝ Յովսէփ Գալայճեան (Յունիս 12)։
ԵՐԳԱՀԱՆԴԷՍՆԵՐ (էջ 439) – Երգահանդէսներ՝ Արմենուհի Գեւոնեանի (Դեկտեմբեր 11, մասնակցութեամբ Քէմանչիստ Ռուբէնի), Մարի Պաստաճեանի (Մարտ 8), Մարի Պօղապալեանի (Ապրիլ 18), Անգինէ Քէչիչեանի (Մայիս 7)։
ՆՈՒԱԳԱՀԱՆԴԷՍՆԵՐ (էջ 439-440) – Նուագահանդէսներ՝ Քէմանչիստ Ռուբէնի (Փետրուար 15, մասնակցութեամբ թենոր Գէորգ Մեսրոպեանի), դաշնակահարուհի Ջուարթ Սարգիսեանի (Փետրուար 19), ջութակահար Հրանտ Գալֆայեանի (Փետրուար 22), ջութակահար Սարգիս Խարտալեանի (Ապրիլ 15), Միշըլին Օսթէրմէյըր-Ղազարեանի (Մայիս 18), ջութակահար Զօրիկ Միլանեանի (Յունիս 21)։

«Զանազան նօթեր լիբանանահայ գաղութէն»*։
Յունիս 15-ին, Ժընեւի Երաժշտանոցի դաշնակի դասընթացքը աւարտելով՝ համապատասխան վկայական կը ստանայ դաշնակահարուհի Ոսկի Յովհաննէսեան (էջ 442)։
Յունիս 25-ին, Փարիզի երաժշտանոցի ջութակի Ա. մրցանակին կը տիրանայ Պէյրութէն Վարուժան Կոճաօղլանեան (էջ 443)։

«Անհետացած հայ դէմքեր»*։
ՓՐՈՖ. ՋԱՐԵՀ ՇԷՐԻՏՃԵԱՆ (էջ 452-453) – Կը մահանայ Ժընեւ, Փետրուար 21-ին։

Մասնագիտութեամբ բժիշկ, երիտասարդութեան ելոյթներ ունեցած է իբրեւ տոհմիկ երաժշտութեան երգիչ:

«Հորվրտիք»*:
ՆԵՐՍԷՍ ԽԻՍՏԱՎԷՐՏԵԱՆ (էջ 468) - Հայ երաժշտութեան եւ ձայնագրութեան վարպետ, կը մահանայ Պոլիս, Մարտ 19-ին:
ՎԱՀՐԱՄ ՄԻՒՀԷՆՏԻՍԵԱՆ (էջ 469) - Նուագավար եւ ջութակահար, կը մահանայ Պոլիս, Յունիս 7-ին:

«Անհետացած օտար դէմքեր»*:
ՍԵՐԿԷՅ ՓՌՈՔՈՖԻԵՒ (էջ 474-475) - Երաժշտահան եւ դաշնակահար, կը մահանայ Ռուսաստան, Մարտ 21-ին: Համառօտ կենսագրութիւն:
ԺԱՔ ԹԻՊՕ (էջ 477) - Ջութակահար, կը մահանայ օդանաւի արկածով, Սեպտեմբեր 1-ին: Համառօտ կենսագրութիւն:

«Ծանուցումներ»*:
Յունուարէն սկսեալ պրակ առ պրակ լոյս պիտի տեսնէ *Նոր քնար* երգարանին Բ. տպագրութիւնը (էջ 503):

Բ. ՏԱՐԻ, 1955

««Տի՛ս թէ ինչպէս է շփօթվի»...» (էջ 117-121): Կը մեղադրէ Թէոդիկին եւ Ասրուչանին՝ որոնք *Ամէնուն տարեցոյց*ին մէջ (Է. տարի, 1913, էջ 116) կը հրատարակեն 1870-ի լուսանկար մը, զայն սխալմամբ վերագրելով Սայեաթ-Նովային:

«Արուեստագէտներու աշխարհէն»* (էջ 218): Դրուագ մը Իկոր Սթռաւինսքիի կեանքէն:

«Զարուհի Դոլուխանեան» (էջ 219-221): Մեծծօ-սոփրանօ Զարուհի Դոլուխանեանի կատարողական բնութագրութիւնը:

«Գովասանքներ Զարուհի Դոլուխանեանի մասին» (էջ 221): Միջազգային մամուլէն քաղուածքներ՝ Դոլուխանեանի ելոյթներուն մասին:

«Քաղաքական անցքերը Հայաստանի մէջ Բերիայի գնդակահարութենէն վերջ»*:
ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՈՒՐԵԱՆԻ ՋԱՅՐՈՅԹԸ (էջ 295) - Արամ Խաչատրեանի յայտարարութիւնը՝ ուր կը դատապարտէ սթալինեան բռնապետութիւնը:

«Հայաստանի կեանքէն»*:
ԵՐԳԶՈՒՀԻ Հ. ԴԱՆԻԷԼԵԱՆ (էջ 300) - Երեւանի մէջ կը տօնուի սոփրանօ Հայկանոյշ Դանիէլեանի ծննդեան 60-ամեակը:
ԵՐԱԺՇՏԱՆՈՑԻ ԵՐԵՍՆԱՄԵԱԿԸ (էջ 300) - Երեւանի մէջ կը տօնուի Երեւանի երաժշտանոցի 30-ամեակը:

«Սուրիոյ հայ գաղութը»*:

ՇՈՂԱԿԱՆ ԵՐԳՉԱԽՈՒՄԲԸ (էջ 366) - Հալէպի մէջ կազմուած է Շողական երգչախումբը, խմբավար՝ Արսէն Սայեան, որուն անդրանիկ համերգը կը կայանայ Փետրուար 3-ին:

«Համառօտ Նոթեր գաղութէ գաղութ»*:

Ապրիլ 4-ին, Պոլսոյ մէջ կը տօնուի Էտկար Մանասի 60-ամեայ յոբելեանը (էջ 491):

Արամ Խաչատրեան կը ստանայ որհրդային Միութեան Ժողովրդական Արուեստագէտի կոչումը (էջ 493):

«Մշակութային կեանքը Պէյրութի մէջ»*:

ԳԵՂԱՐՈՒԵՍՏԱԿԱՆ ՇԱՐԺՈՒՄ (էջ 501-503) - Նուագահանդէսներ եւ ներկայացումներ՝ ջութակահար Վարուժան Կոճեանի (1953 Նոյեմբեր 21 եւ Դեկտեմբեր 21), դաշնակահար Րաֆֆի Պետրոսեանի (Յունուար 10), Մամուլեան թատերախումբին բեմադրութեամբ *Ուշ լինի նուշ լինի* օփերէթին (Յունուար 30), ջութակահար Հրաչ Պէրպէրեանի (Յունուար 31), դաշնակահարուհի Ոսկի Յովհաննէսեանի (Մարտ 21), դաշնակահարուհի Սոնա Տօնապետեանի (Ապրիլ 10), ջութակահար Մանուկ Բարիքեանի (Ապրիլ 27), երգչուհի Մարի Տարտաղանեանի (Մայիս 12), Բարսեղ Կանաչեանի խմբավարութեամբ Գուսան երգչախումբին (Մայիս 24 եւ յետագային՝ Գահիրէի մէջ), ղեկավարութեամբ Յակոբ Աղասեանի եւ ջութակահար Միհրան Կոճեանի (Մայիս 30), ջութակահար Սարգիս Խարտալեանի (Յունիս 9), Համբարձում Պէրպէրեանի խմբավարութեամբ Նայիրի երգչախումբին (Յունիս 20), Քէմանչիստ Ռուբէնի (Թրիփոլի, Ապրիլ 2, ինչպէս նաեւ Գահիրէ):

«Անհետացած հայ դէմքեր»*:

Տ. ԳԷՈՐԳ Զ. ԿԱԹՈՂԻԿՈՍ ԱՄԵՆԱՅՆ ՀԱՅՈՑ (էջ 507-509) - Կը վախճանի Էջմիածին, Մայիս 9-ին: Աւարտած է Լայփցիկի երաժշտանոցը եւ երաժշտութիւն դասաւանդած է Ճեմարանին մէջ եւ այլուր: Կենսագրութիւն:

ՏԻՐԱՆ ԱԼԷՔՍԱՆԵԱՆ (էջ 520) - Թաւջութակահար, կը մահանայ Նիւ Եորք, Սեպտեմբերին:

«Հողվրտիք»*:

Տ. ԳԱԼՈՒՍՏ ՔՀՆՅ. ՊՕՂՈՍԵԱՆ (էջ 525-526) - Միսագէտ եւ երաժշտագէտ, կը վախճանի Պոլիս, Փետրուար 1-ին: Համառօտ կենսագրութիւն:

ԽԱՉԱՏՈՒՐ ՊՈՒՃԻՔԱՆԵԱՆ (էջ 529) - Դաշնակահար, երաժշտահան, ուսուցիչ, կը մահանայ Նիւ Եորք: Համառօտ կենսագրութիւն:

«Անհետացած օտար դէմքեր»*:

ՕՍՔԱՐ ՇԹՐԱՈՒՍ (էջ 534) - Երաժշտահան, կը մահանայ Աւստրիա, Յունուար 11-ին: Համառօտ կենսագրութիւն:

«*Նոր քնար*» (էջ 558): Ծանուցում *Նոր քնար* երգարանին, որ լոյս տեսաւ Պէյրութ, անցեալ Յուլիսին:

Գ. ՏԱՐԻ, 1956

Ռաֆայէլ Արամեան, «Գարուն ա, ձուն ա արել» (էջ 21-26)։ Պատմուածք Կոմիտաս Վարդապետի 1916-ի կեանքէն։

«Գրականութեան հետ նաեւ ջութակը» (էջ 26)։ Դերենիկ Դեմիրճեանի նկարը՝ ջութակ նուագած ժամանակ, հակիրճ բացատրութեամբ հանդերձ։

«Մշոյ Գեղամին գովքը Տարօնի տաարակ շնորհալի Ա. Շահմուրատեանին» (էջ 119-120)։ Գեղամ Կարապետեանին նամակը՝ ուղղուած Արմենակ Շահ-Մուրատեանին։

Կարօ Գէորգեան, «Պարտիզակի Ամերիկեան Բարձրագոյն Վարժարանը (Յուշեր հին ու լաւ օրերէն)»*։
ՎԱՐԺԱՐԱՆԻ ԶՈՅԳ ՕՐՀՆԵՐԳՆԵՐԸ (էջ 236-239) – Կարօ Գէորգեան՝ Պարտիզակի Վարժարանի սանը 1907-1912-ին, կը նկարագրէ վարժարանի օրհներգներուն բառերն ու երաժշտութիւնը։

Արամ Խաչատրեան, «Արուեստագէտը՝ ազգային գծով» (էջ 251)։ Խաչատրեանի կարծիքը ազգային երաժշտութեան մասին։

«Ֆրանց Փեթըր Շուպերթ» (էջ 272-273)։ Կենսագրութիւն։

«Վոլֆկանկ Ամատէուս Մոցարթ» (էջ 274-275)։ Կենսագրութիւն։

«Փեթըր Իլիչ Չայքովսքի» (էջ 276-277)։ Կենսագրութիւն։

«Շարլ Ֆրանսուա Կունօ» (էջ 278-279)։ Կենսագրութիւն։

«Լուտվիկ վան Պեթհովէն» (էջ 280-281)։ Կենսագրութիւն։

«Ֆրետերիք Ֆրանսուա Շոփէն» (էջ 282-283)։ Կենսագրութիւն։

«Ֆրանց Լիսցթ» (էջ 284-285)։ Կենսագրութիւն։

«Ճուզէփփէ Վերտի» (էջ 286-287)։ Կենսագրութիւն։

«Յուշանկար մը Պոլսէն (1919)»* (էջ 288)։ Լուսանկար՝ Հայ Արուեստի Տան անդամներէն խումբի մը, Բերայի Ազգային Մատենադարանի սրահին մէջ, ուր կը գտնուի նուագավար Գէորգ Եաղուպեան։

«Եգիպտահայ գաղութը»*։
1.-ԳԱՀԻՐԷԻ ՀԱՅ. ԱՌԱՔԵԼԱԿԱՆ ՀԱՄԱՅՆՔԸ – Գահիրէի մէջ գործող

կազմակերպութիւններէն է Յուսաբեր Մշակութային Ընկերակցութիւնը՝ որ Փարիզի մէջ կը պահէ երաժշտութեան հետեւող մը (էջ 363)։ Գահիրէի մէջ կը գործեն՝ Ալեքսանեան երգչախումբ եւ լարային նուագախումբ, նուագավար՝ Երուանդ Ալեքսանեան, եւ Կոմիտաս երգչախումբ, խմբավար՝ Լուտվիկ Փիլիպոսեան (էջ 367)։

«Արամ Խաչատուրեանի եւ Կոմիտասեան Քառեակի մեծ յաջողութիւնները Լոնտոնի մէջ» (էջ 549)։ Լոնտոնի մէջ կայացած նուագահանդէսներ՝ Արամ Խաչատրեանի (1954 Նոյեմբեր 25) եւ Կոմիտաս Քառանուագի (1954 Նոյեմբեր 28 եւ Դեկտեմբեր 2)։

«Մշակութային կեանքը Պէյրութի մէջ»*:
ԳԵՂԱՐՈՒԵՍՏԱԿԱՆ ՇԱՐԺՈՒՄ (էջ 556) - Անցեալ տարի տեղի ունեցած են նուագահանդէսներ՝ երգչուհի Սիրարփի Յակոբեանի (1954 Դեկտեմբեր 12), Գուսան երգչախումբի խմբավարութեամբ Բարսեղ Կանաչեանի (Յունուար 26, Փետրուար 9, եւ Հալէպ՝ Մայիս 8), դաշնակահարուհի Աւդրա Մըըրլեանի (Փետրուար 2), երգչուհի Զեփիւռ Շանթի (Փետրուար 12, Մարտ 16, Յունիս 5), երգչուհի Աղաւնի Պետոյեանի (Մայիս 20, Յունիս 18), Քէմանչիստ Ռուբէնի (Մայիս 4, 17), դաշնակահարուհի Սոնա Տօնապետեանի (Մայիս 14), Օննիկ Պէրպէրեանի (Յունիս 12)։

«Անհետացած հայ դէմքեր»*:
ՅԱԿՈԲ ՄԱԼԱՔԵԱՆ (էջ 578-579) - Դպրապետ, կը մահանայ Մարսէյլ, Յունիս 22-ին։ Կենսագրութիւն։

«Անհետացած օտար դէմքեր»*:
ՎԻԼՀԵԼՄ ՖՈՒՐԹՎԱՆԿԼԷՐ (էջ 589) - Նուագավար, կը մահանայ Պատըն-Պատըն, 1954 Դեկտեմբեր 1-ին։ Համառօտ կենսագրութիւն։
ԺՈՐԺ ԷՆԵՍՔՈՒ (էջ 590) - Երաժշտահան, ջութակահար, կը մահանայ Փարիզ, Մայիս 4-ին։ Համառօտ կենսագրութիւն։

«*Նոր քնար*» (էջ 612)։ Ծանուցում *Նոր քնար* երգարանին։

Դ. ՏԱՐԻ, 1957

Կարօ Գէորգեան, «Տասնեւեօթը տարի յունահայ գաղութին հետ (1922-1939)»*:
«ԿՐՕՆԱԿԱՆ» ԵՐԳԱՐԱՆ ՄԸ, ՈՐ ԿՐՕՆԱԿԱՆ ՉԷՐ... (էջ 235-236) - Կարօ Գէորգեանին յուշերը Յունաստանի մէջ իր հրատարակութեամբ պրակ առ պրակ լոյս ընծայած *Նոր քնար* երգարանին մասին, նկարագրելով գրաքննութեան յարուցած դժուարութիւնները։
ՄԱՅԻՍ 28-Ի ՇՔԵՂ ՀԱՆԴԷՍՆԵՐԸ ԱԹԷՆՔԻ ԵՒ ՍԵԼԱՆԻԿԻ ՄԷՋ (էջ 266) - Աթէնքի մէջ, 1934-ին, Մայիս 28-ի տօնակատարութեան կը մասնակցի Աթէնքի Ա. զօրաբանակի փանֆառը, նուագելով յունական ազգային օրհներգը եւ *Մեր Հայրենիք*ը։
ԶՕՐ. ԹՈՐԳՈՄԻ ՄԷԿ ՆԱԽԱՁԵՌՆՈՒԹԻՒՆԸ (էջ 267) - Սելանիկի մէջ, 1934 Յունիս 17-ին, համայնքին եւ հայ կամաւորներուն անունով դափնեպսակներ կը

դրուին Յոյն Հերոսներու Յուշարձանին, ուր Գ. զօրաբանակի փանփառը կը նուագէ *Մեր Հայրենիքը* եւ յունական ազգային օրհներգը:

ԱՅՑԵԼՈՒ ԴԵՐԱՍԱՆՆԵՐ ԵՒ ՅՈՒՆԱՀԱՅ ԹԱՏԵՐԱՍԷՐՆԵՐԸ (էջ 277) - Աթէնքի մէջ ներկայացուած է *Զարշըլը Արթին աղա* օփերէթը, երաժշտութիւն Յակոբ Փափազեանի:

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՐԳՉԱԽՈՒՄԲԵՐ ԵՒ ԽՄԲԱՎԱՐՆԵՐ (էջ 278) - Աթէնքի, Սելանիկի, Տէտէ աղաճի, Գավալայի մէջ եւ այլուր կազմուեցան երգչախումբեր, խմբավարութեամբ Գէորգ Կառվարենցի, Յակոբ Փափազեանի, Մարի Աչըքեանի, Յովհաննէս Վիրանեանի, Արամ Աբրահամեանի, Ստեփան Եաղուպեանի, Եդուարդ Տատուրեանի, Ներսէս Մուրատեանի եւ ուրիշներու:

ԳԷՈՐԳ ԿԱՌՎԱՐԵՆՑ (էջ 290) - Բանաստեղծ, երաժշտահան եւ խմբավար, յանկարծամահ կ'ըլլայ Միլան, 1946-ին: Կենսագրութիւն:

«Շարա Տալեան» (էջ 309-312): Երգիչ Շարա Տալեանի կատարողական արուեստին բնութագրութիւնը:

«Պաղ ջուր կու գայ»**, մշակում՝ Սոֆիա Սամուէլեան (էջ 312-313): Մշակում մեներգի համար դաշնակի նուագակցութեամբ:

«Ֆ. Շալիափինի տասը պատուէրները» (էջ 314-317): Պաս Ֆէտոր Շալիափինի զանազան խորհուրդները:

«Գոհար Գասպարեան» (էջ 318-320): Սոփրանօ Գոհար Գասպարեանի կատարողական արուեստին ուղեգիծն ու բնութագիծը:

«Ժողովրդական երգ մը Կոմիտաս Վարդապետի անտիպ ձեռագիրներէն» (էջ 320): Կոմիտաս Վարդապետի ինքնագիր ձեռագիր էջի մը պատճէնը:

«Իրաքահայ արուեստագէտներ»*:

ՎԱՐԴԱՆ ՄԱՆՈՒԿԵԱՆ (էջ 325-326) - 20 տարեկան ջութակահար Վարդան Մանուկեան իր առաջին մենանուագը տուած է 12 տարեկանին: Աւարտած է Փարիզի երաժշտանոցը եւ նուագած Պաղտատի, Պայրոյթի մէջ եւ այլուր:

ՊԷԱԹՐԻՍ ՅՈՎՀԱՆՆԷՍԵԱՆ (էջ 326-327) - Դաշնակահարուհի Պէաթրիս Յովհաննէսեան աւարտած է Լոնտոնի Արքայական Կաճառը: Կը զբաղուի դասաւանդութեամբ:

«Շալիափինի երգահանդէսը... մէկ հոգիի առջեւ» (էջ 327): Դրուագ մը Ֆէտոր Շալիափինի Թոքիոյի կեանքէն:

«Ֆրանց Եոզէֆ Հայտն» (էջ 328-329): Կենսագրութիւն:

«Կէորկ Ֆրիտրիխ Հէնտըլ» (էջ 330-331): Կենսագրութիւն:

«Եոհաննէս Պրամս» (էջ 332-333): Կենսագրութիւն:

«Քարլ Մարիա ֆոն Վէպէր» (էջ 334-335)։ Կենսագրութիւն։

«Գուսան Հաւասիի յոբելեանը» (էջ 358)։ Երեւանի մէջ 1956 Յունուար 29-ին կայացած Աշուղ Հաւասիի յոբելեանին մասին։

«Երաժշտագէտներու համագումարը» (էջ 360)։ Երեւանի մէջ 1956 Փետրուար 10-ին կայացած երաժշտահաններու համագումարին մասին։

«Իրաքի հայ համայնքը»*։
ՔԷՐՔԻՒՔԻ ՀԱՅ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Քէրքիւքի մէջ կը գործէ Հայ Կարօտելոց Խնամակալութիւնը, որ ունի նուագախումբ եւ երգչախումբ (էջ 425)։

«Բրիտանական օրհներգը» (էջ 519)։ Բրիտանական օրհներգի երաժշտութեան հեղինակին մասին։ Նոյն եղանակը տեղ գտած է Հայ Աւետարանական եկեղեցիի երգարանին մէջ, իբրեւ *Իջիր արքայ հզօր* կրօնական երգ։

«Տարօրինակ բաներ»*։
ԱԶՔԸ ԼՈՅՍ ՆԱՄԱԿԱԴՐՈՇՄ ՀԱՒԱՔՈՂՆԵՐՈՒՆ (էջ 527) - Արեւելեան Գերմանիոյ մէջ շրջաբերութեան դրուած է Շումանի 100-ամեակին նուիրուած դրոշմաթուղթ մը, զոր անմիջապէս հաւաքուած է, քանի որ սխալմամբ կը կրէր Շուպերթէն կտորի մը հրատարակութիւնը։

«Հայկական տասնօրեակը Մոսկուայի մէջ»* (էջ 603)։ 1956 Յունիս 1-10-ին, Մոսկուայի մէջ տեղի կ'ունենայ հայ արուեստի եւ գրականութեան տասնօրեակը, ուր կը ներկայացուի *Դաւիթ Բէկ* եւ *Արշակ Բ.* օփերաները։

«Լիբանանահայ գաղութ»*։
ՇՔԱՆՇԱՆՆԵՐ (էջ 609) - Լիբանանի նախագահին որոշումով, 1956-ին պատուանշաններ կը յանձնուին զանազան հայերու, ընդ որում Քէմանչիստ Ռուբէն կը ստանայ Արժանեաց Ոսկիէ Շքանշան։
ՀԱՅ ԱՐՈՒԵՍՏԱԳԷՏՆԵՐ ՊԷՅՐՈՒԹԻ ՄԷՋ (էջ 609) - Հայաստանի արուեստագէտներու՝ Տաթեւիկ Սազանդարեանի, Հեղինէ Տէր-Ղեւոնդեանի, Նար Յովհաննիսեանի, Պէյրութ կատարած այցելութեան մասին։
ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ԿԵԱՆՔԸ ԼԻԲԱՆԱՆԻ ՄԷՋ (էջ 611-612) - Նուագահանդէններ՝ խմբավարուհի Սիրանոյշ Տէր-Մանուէլեանի (Փետրուար 11 եւ այլն), դաշնակահարուհի Ոսկի Յովհաննէսեանի (Մարտ 18), ջութակահար Զաւէն Մելիքեանի (Ապրիլ 10), թաւջութակահար Վահէ Պէրպէրեանի (Ապրիլ 15), դաշնակահար Մարի Քասունիի (Ապրիլ 30), Գուսան երգչախումբի խմբավարութեամբ Բարսեղ Կանաչեանի (Մայիս 22), Զուարթնոց երգչախումբի խմբավարութեամբ Գէորգ Գանտահարեանի (Օգոստոս 19)։

«Յոբելեաններ 1956-ին»*։
ՅՈՎՀԱՆՆԷՍ ԱՒԱԳԵԱՆ (ՆԻՒ ԵՈՐՔ) (էջ 617-618) - Նիւ Եորքի մէջ կը տօնուի

գրող Յովհաննէս Աւագեանի գրական գործունէութեան յիսնամեակը: Ան հեղինակն է *Նշանաւոր օփերաներ* հատորին: Համառօտ կենսագրութիւն:

«Անհետացած հայ դէմքեր. հողվրտիք»*:

ԼԻՈՒՍԻ ԹԱՐԳԻՒԼ (էջ 641) - Արձակագիր, հեղինակ *Կոմիտաս* վէպին, կը մահանայ Երեւան, 1955 Հոկտեմբեր 7-ին: Համառօտ կենսագրութիւն:

ԷՄՄԱՆՈՒԷԼ ՓԱՓԱԶԵԱՆ (էջ 645) - Թենոր, կը մահանայ Միլան, Հոկտեմբեր 11-ին: Համառօտ կենսագրութիւն:

«Անհետացած օտար դէմքեր»*:

ԱՐԹԻՒՐ ՀՈՆԷԿԷՐ (էջ 647) - Երաժշտահան, կը մահանայ Փարիզ, 1955 Նոյեմբեր 25-ին: Համառօտ կենսագրութիւն:

Ե. ՏԱՐԻ, 1958

Լիւսի Թարգիւլ, «Կոմիտաս» (էջ 34- 45): Հատուած Կոմիտաս Վարդապետին նուիրուած վէպէն:

«Կոմիտաս Վարդապետ» (էջ 231): Կոմիտաս Վարդապետի լուսանկարը էջմիածինի մատենադարանին մէջ, ծանօթագրութեամբ հանդերձ:

«Տիգրան Չուխաճեանի *Արշակ երկրորդը* Երեւանի պետական օփերայի բեմադրութեամբ» (էջ 236-239): Տիգրան Չուհաճեանի *Արշակ Բ.* օփերայի Երեւանի բեմադրութիւններուն մասին, տալով երաժշտութեան ընդհանուր բնութագիրը:

«Երգի՛ր ինձ համար»**, խօսք՝ Յովհաննէս Ղուկասեան, երաժշտութիւն՝ Ալեքսանդր Յարութիւնեան (էջ 243): Ստեղծագործութիւն մեներգի համար դաշնակի նուագակցութեամբ:

«Վիլհելմ Ռիխարտ Վակնէր» (էջ 244-245): Կենսագրութիւն:

«Եոհան Սեպաստիան Պախ» (էջ 246-247): Կենսագրութիւն:

«Ռոպէրթ Շուման» (էջ 248-249): Կենսագրութիւն:

«Ֆելիքս Մենտելսոն Պարթոլտի» (էջ 250-251): Կենսագրութիւն:

«Ձեռնարկներ եւ միութիւններ Թէհրանի մէջ»*:

ՀԱՅ ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ԱՐԱՐԱՏ ՄԻՈՒԹԻՒՆ (էջ 391-395) - Թէհրանի հայ համայնքի մշակութային եւ մարմնակրթական մեծագոյն երիտասարդական միութիւնն է Արարատը, որ ունի 30 հոգիէ կազմուած նուագախումբ, նուագավար՝ Ալֆրէտ Մարտոյեան, 120 հոգիէ կազմուած երգչախումբ, խմբավար՝ Եդուարդ Յովսէփեան, եւ լարային քառանուագ:

ԿՈՄԻՏԱՍ ԵՐԿՍԵՌ ԵՐԳՉԱ ՈՒՄԲ (էջ 405-406) - Հիմնուած է Թեհրանի մէջ 1929-ին Համբարձում Գրիգորեանի կողմէ եւ կը գործէ մինչեւ այսօր:

ՈՎ Է ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄ ԳՐԻԳՈՐԵԱՆ (էջ 406-407) - Երաժշտահան, խմբավար Համբարձում Գրիգորեանի կենսագրութիւնը:

«Ատրպատականի թեմը. Թաւրիզը եւ հայ համայնքը»*:

ՄԵԼԻՔ ԹԱՆԳԵԱՆ ԵՐԳՉԱԽՈՒՄԲ (էջ 430) - Հիմնուած է վերջերս, Մելիք-Թանգեան սրբազանի յիշատակին, խմբավար՝ Ժ. Մինասեան:

«Հարաւային Իրանի հայ համայնքները»*:

ԱՊԱՏԱՆԻ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Ունի Հայ Մշակութային Միութիւն, որուն մաս կը կազմէ Գուսան երգչախումբը՝ կազմուած 10 տարի առաջ, խմբավարներ ունենալով յաջորդաբար՝ Գագիկ Բարխուդարեան (հիմնադիր), Սեդա Գալանդարեան եւ Վահագն Յարութիւնեան: Նոյն միութիւնը ունի նաեւ նուագախումբ մը (էջ 494):

ՇԻՐԱԶԻ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Շիրազի Ս. Աստուածածին եկեղեցին ունի երգչախումբ խմբավարութեամբ Էլմա Օհանեանի (էջ 502):

«Մտաւորական շարժումը իրանահայ գաղութին մէջ»*:

Մտաւորական շարժումի մարզերէն մէկն է երաժշտութիւնը: Իրանահայութիւնը ունեցած է եւ ունի բազմաթիւ երաժշտահաններ, խմբավարներ, դաշնակահարներ, երգիչներ, որոնք կարեւոր դեր խաղացած են գաղութային թէ պետական հիմնարկներու մէջ (էջ 522-523):

«Հնդկահայ գաղութը հին ժամանակներէն մինչեւ մեր օրերը»*:

Ս. ՆԱԶԱՐԷԹ ԵԿԵՂԵՑԻՈՅ ԴՊՐԱՑ ԴԱՍ (էջ 550-551) - Էմի Աբգարի (Աբգարեան) շնորհիւ հաստատուած ու զարգացած է դպրաց դասը, որուն խմբավարութիւնը այնուհետեւ ստանձնած են Տ. Համբարձում Ա. Քհնյ. Վարդանեան, Էրա Բագալ եւ Վիվիէն Ալեքսի:

«Եկեղեցական երաժշտութեան համագումարը» (էջ 579): 1957 Յուլիսին Փարիզի մէջ կայացած երաժշտական միջազգային համագումարին մասին:

«Պալպէքի փառատօնը»* (էջ 632-633): 1957 Յուլիս 25-ին կը բացուի Պալպէքի Գ. միջազգային փառատօնը, որուն երաժշտական մասին մէջ ելոյթ կ'ունենան Սանթա Չեչիլիայի նուագախումբը Շարլ Մունշի նուագավարութեամբ, մասնակցութեամբ ջութակահարներ Մանուկ Բարիքեանի եւ Վարուժան Կոճեանի:

«Համառօտ նորեր գաղութէ գաղութ»* (էջ 652-653): Պոսթոնի մէջ կը տօնուի Սիրանոյշ Տէր-Մանուէլեանի խմբավարած Ազգային Երգչախումբին 20-ամեակը (1956 Դեկտեմբեր 2), Պուէնոս Այրէսի, Ուրուկուէյի եւ Շիլիի մէջ կը կայանայ Արամ Խաչատրեանի նուագահանդէսները (Օգոստոս), Փարիզի եկեղեցական երաժշտութեան համագումարին կը մասնակցի Սիփան-Կոմիտաս երգչախումբը Կարպիս Ափրիկեանի խմբավարութեամբ:

«Արծաթեայ յոբելեան Գուսանի» (էջ 662)։ Գուսան երգչախումբը իր արծաթեայ յոբելեանին առիթով, Մայիս 16-ին Պէյրութի մէջ տուաւ համերգ մը Բարսեղ Կանաչեանի խմբավարութեամբ, որուն ներկայ գտնուեցաւ Լիբանանի նախագահը։

«Անհետացած հայ դէմքեր. հողվոտիք»*։

ՊԵՐՃՈՒՀԻ ՊԱՐՍԱՄԵԱՆ (էջ 677) - Բանաստեղծուհի եւ դաշնակահարուհի, կը մահանայ Փարիզ, 1956 Դեկտեմբեր 2-ին։ Համառօտ կենսագրութիւն։

ԼեՒՈՆ ԳՐԻԳՈՐԵԱՆ (էջ 679) - Երաժշտահան եւ խմբավար, կը մահանայ Թեհրան, Մարտ 24-ին։ Համառօտ կենսագրութիւն։

Տ. ԳՈՒՍԱՆ ԵՊԻՍԿ. ԿԱՐԱՊԵՏԵԱՆ (էջ 681) - Խմբավար, Կոմիտաս Վարդապետի երգչախումբի հիմնադիրներէն, կը վախճանի Պոլիս, Յունիս 4-ին։ Համառօտ կենսագրութիւն։

ՄԻՔԱՅԷԼ ԹԱՒՐԻԶԵԱՆ (էջ 684) - Նուագավար, կը մահանայ Երեւան, Հոկտեմբեր 17-ին։ Համառօտ կենսագրութիւն։

«Անհետացած օտար դէմքեր»*։

ԱՐԹՈՒՐՕ ԹՈՍՔԱՆԻՆԻ (էջ 685-686) - Նուագավար, կը մահանայ Նիւ Եորք, Յունուար 16-ին։ Կենսագրութիւն։

ԺԱՆ ՍԻՊԵԼԻՈՒՍ (էջ 687-688) - Երաժշտահան, կը մահանայ Հելսինքի, Սեպտեմբեր 20-ին։ Կենսագրութիւն։

Զ. ՏԱՐԻ, 1959

«Մարիա Գալլաս. աշխարհի մեծագոյն երգչուհին» (էջ 212-215)։ Մարիա Քալլասի դիմագիծը՝ գրուած իր երգահանդէսին առիթով, որ տեղի ունեցած է Փարիզի օփերային մէջ, 1958 Դեկտեմբեր 19-ին։

«Շարլ Ազնաւուր. «մեր ժամանակներու թրուպատուրը» եւ անոր ապշեցուցիչ վերելքն ու յաջողութիւնները» (էջ 216-220)։ Երգիչ, երաժշտահան, դերասան Շարլ Ազնաւուրի կենսագրութիւնը։

[Լուսանկար] (էջ 220)։ Հռոմի օփերային մէջ յառաջացած իրարանցումը՝ երբ Մարիա Քալլաս կը մերժէ շարունակել մնացած արարները։

«Նիկող Գալանդէրեան. վաստակաշատ երաժշտագէտը եւ իր գործերը» (էջ 224-226)։ Երաժշտահան Նիկող Գալանդէրեանի կենսագրութիւնը։

«Հով լինեմ»**, խօսք՝ Դեւ, երաժշտութիւն՝ Նիկող Գալանդէրեան (էջ 226-227)։ Ստեղծագործութիւն մեներգի համար դաշնակի նուագակցութեամբ։

«Ժիրայր Սերգոյեան. դասական օփերաներու երգիչ-դերասան» (էջ 228-230)։ Պաս Ժիրայր Սերգոյեանի կենսագրութիւնը։

«Վերյիշում»**, խօսք՝ Լէյլի, երաժշտութիւն՝ Յովիկ Գասպարեան (էջ 230)։ Ստեղծագործութիւն մեներգի համար դաշնակի նուագակցութեամբ։

«Երգչուհի Վիքթորիա Սեւան» (էջ 231-232)։ Սոփրանօ Վիքթորիա Սեւանի կենսագրութիւնը։

«Դատ-դատարան Հռոմի մէջ» (էջ 232)։ Մարիա Քալլասի դատավարութիւնը Հռոմի օփերային դէմ։

«Ֆրանց Լեհար եւ իր *Ջուարթ այրին*. ինչպէ՞ս ստեղծուեցաւ այս ժողովրդական օփէրէքը» (էջ 233-235)։ *Ջուարթ այրի* օփերէթի ստեղծագործութեան պատմութիւնը։

[Լուսանկար] (էջ 236)։ Երեւանի Ֆիլհարմոնիայի դահլիճին մէջ, Թենոր Արթուր Այդինեանի ելոյթի պահուն։

«Միքայէլ Թարիզեան» (էջ 247)։ Նուագավար Միքայէլ Թարիզեանի կենսագրութիւնը։

«Երաժշտական կեանքը Հայաստանի մէջ» (էջ 250-252)։ Հայաստանի երաժշտական կեանքին մասին ընդհանուր տեղեկութիւններ։

«Ֆրանսահայ գաղութը»*:
ՀԱՅ ՄՇԱԿՈՅԹԻՆ ԾԱՆՕԹԱՑՈՒՄԸ ՕՏԱՐՆԵՐՈՒ (էջ 282-284) - 1914-ին, Փարիզի մէջ Կոմիտաս Վարդապետի մասնակցութիւնը Երաժշտութեան Միջազգային Համաժողովին եւ Հայկական եկեղեցիին մէջ կատարած պատարագը։

«Ֆրանսահայ գաղութը այսօր. Բ.-հայկական Փարիզը»*:
ՍԻՓԱՆ-ԿՈՄԻՏԱՍ ԵՐԿՍԵՌ ԵՐԳՉԱԽՈՒՄԲ (էջ 354-355) - Երգչախումբին պատմականը իր կազմաւորումի օրերէն սկսեալ, որուն խմբավարները եղած են՝ Սաքօ Յակոբեան, Նշան Սերգոյեան, Գուրգէն Ալէմշահ եւ Կարպիս Ափրիկեան։
ՈՒՐԻՇ ԵՐԳՉԱԽՈՒՄԲԵՐ (էջ 355) - Փարիզի երգչախումբերէն են՝ Նայիրի երգչախումբ, խմբավար՝ Գէորգ Ետնպէկեան, Փարիզահայ երգչախումբ, խմբավար՝ Արա Պարթեւեան, ինչպէս նաեւ Հայ կաթողիկէ երկու երգչախումբ։

«Ֆրանսահայ գաղութը այսօր. Գ.-հայկական Մարսէյլը»*:
Ս. ՍԱՀԱԿ-ՄԵՍՐՈՊ ՄԱՅՐ ԵԿԵՂԵՑԻՆ ԵՒ ԲԱՐԵՐԱՐ ՎԱՀԱՆ ԽՕՐԱՍԱՆՃԵԱՆ (էջ 367-368) - Մարսէյլի Ս. Սահակ-Մեսրոպ եկեղեցիին պատմականը, որուն դպրապետը եղած է Յակոբ Մալաքեան։
ՊՈՄՈՆԻ ՀԱՄԱՅՆՔԸ (էջ 368-369) - Պոմոնի Հայ համայնքը ունի Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչ եկեղեցին իր դպրաց դասով, դպրապետ՝ Լեւոն Ճէրահեան։
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՄԻՈՒԹԻՒՆՆԵՐ ՄԱՐՍԷՅԼԻ ՄԷՋ. ԱՐՄԵՆԻԱ ԵՐԳՉԱԽՈՒՄԲ (էջ 378) - Մարսէյլի Արմենիա երգչախումբին պատմականը, որուն հիմնադիրն է խմբավար Վարդան Սարգսեան։

«Ֆրանսահայ գաղութը այսօր. Դ.-ֆրանսահայ միւս համայնքները»*:
ՎԱԼԱՆՍԻ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Կը գտնուի աղջիկներու Արաքս երգչախումբը

խմբավարութեամբ Բերուզ Անտոնեանի, եւ դպրաց դաս դպրապետութեամբ Իսկէնտէր Կիւրեղեանի (էջ 389)։

ՎԻԵՆԻ ՀԱՄԱՅՆՔԸ – Կայ երգչախումբ Տ. Յովսէփ Վրդ. Լեւոնեանի խմբավարութեամբ (էջ 395)։

ՊՈՐՏՈՅԻ ՀԱՄԱՅՆՔԸ – Կը գտնուի Ֆրանսահայ Կապոյտ Խաչի մասնաճիւղը, ուր Ճաքէ Քէնտէրեան կը դասաւանդէ դաշնակ (էջ 397)։

«Ֆրանսահայ գաղութը այսօր. Թ.-ֆրանսահայ մտաւորականութիւնը»*: Ֆրանսահայ մտաւորականներու եւ երաժիշտներու անուններուն ցանկը (էջ 420-421)։

«Իրանահայ գաղութի անցեալէն (յրացումներ, ճշդումներ եւ հին նկարներ)»*:

[ԼՈՒՍԱՆԿԱՐ] (էջ 438) – Թաւրիզի Լիլաւա նուագախումբը, 1906-ին, նուագավարին՝ Լեւոն Գրիգորեանի մակագրութեամբ։

ՈՒՐԻՇ ԽՄԲԱՆԿԱՐ ՄԸ (էջ 439) – Վերոբերեալ լուսանկարին բացատրութիւնը։

«Միացեալ Նահանգները վաւերական օրհներգ չունին...» (էջ 467)։ Միացեալ Նահանգներու օրհներգին մասին։

«Այնքան նման իրենց մեծ հայրիկին» (էջ 477)։ 1958-ին ամառը, Պայրոյթի մէջ կը կայանայ Վակնէրի մահուան 75-ամեակին նուիրուած փառատօն, կազմակերպութեամբ իր երեք թոռներուն։

«Մահագրութիւն. տերեւաթափը հայաշխարհի մէջ»*:

ՅԱԿՈԲ ԱՂԱՍԵԱՆ (էջ 592) – Գրող, ջութակահար, երաժշտա-քննադատ, կը մահանայ Պէյրութ, 1967 Նոյեմբեր 26-ին։ Կենսագրութիւն։

ԱՐՄԵՆԱԿ ՏԷՐ-ԱԲՐԱՀԱՄԵԱՆ (էջ 592) – Աշուղական երգիչ, կը մահանայ Երեւան, 1957 Դեկտեմբեր 14-ին։

ՎԱՂԱՐՇԱԿ ՍՐՈՒԱՆՁՏԵԱՆՑ (էջ 596) – Երաժշտահան, խմբավար, կը մահանայ Ֆրեզնօ, Ապրիլ 16-ին։ Կենսագրութիւն։

ՀԱՅԿԱՆՈՅՇ ԴԱՆԻԷԼԵԱՆ (էջ 596) – Սոփրանօ, կը մահանայ Երեւան, Ապրիլ 19-ին։ Կենսագրութիւն։

Տ. ԱՐՇԱԻՐ ՔՀՆՅ. ՎԱՐԴԵՐԵՍԵԱՆ (էջ 598) – Ուսուցիչ, գրող, հմուտ եկեղեցական երաժշտութեան, կը մահանայ Գահիրէ, 1958 Յունիս 22-ին։ Կենսագրութիւն։

Տ. ԵՓՐԵՄ Ա. ՔՀՆՅ. ԷՊԷԵԱՆ (էջ 598) – Պոլսոյ Մայր Եկեղեցւոյ աւագերեց, ուսուցիչ լեզուի, կրօնագիտութեան եւ երաժշտութեան, կը մահանայ Պոլիս, 1958-ին։ Կենսագրութիւն։

ԱՇՈՏ ՍԱԹԵԱՆ (էջ 603-604) – Երաժշտահան, կը մահանայ Երեւան, 1958-ին։ Կենսագրութիւն։

Է. ՏԱՐԻ, 1960

[Լուսանկար] (էջ 130)։ Խմբանկար Կոմիտաս Վարդապետի Աղեքսանդրիա այցելութենէն, ուր կը գտնուի երաժիշտ Լեւոն Համբարձումեան։

[Լուսանկար] (էջ 135)։ Նկարուած ժընեւի մէջ, ուր կը գտնուի նաեւ Կոմիտաս Վարդապետ։

«Տաքեւիկ Սազանդարեան իր երաժշտական ու բեմական յաջողութիւններով» (էջ 159-163)։ Երեւանի օփերայի մեծծօ-սոփրանօ Տաթեւիկ Սազանդարեանի կենսագրութիւնը եւ դերերգներու ցուցակը։

«*Փարսիֆալ.* Վակնէրի այս գլուխ-գործոց օփէրայի նիւթին սկզբնական հեղինակն է գիտ անունով հայ կրօնաւոր մը» (էջ 163-167)։ *Փարսիֆալ* օփերայի լիպրեթթոյին համառօտագրութիւնը։ *Փարսիֆալի* աղբիւրին հեղինակը Գիւտ անունով հայ մըն է, հաւանաբար ֆրանսական Փրովիտանսի մէջ ապրած կրօնաւոր մը, որ իր աշխատութիւնը կատարած է 1155-ին ատեններ, պարսկերէն ձեռագիրի մը հետեւողութեամբ։

«Յակոբ Փափազեան» (էջ 172-173)։ Աթենահայ երաժշտահան, խմբավար Յակոբ Փափազեանի կենսագրութիւնը։

«Ծաղիկ Գազանճեան» (էջ 174-175)։ Աթենահայ սոփրանօ Ծաղիկ Գազանճեանի կենսագրութիւնը։

«Էն սեւ տղին սիրեցի»**, խօսք՝ Աշոտ Գրաշի, երաժշտութիւն՝ Ստեփան Ջրբաշեան (էջ 176-177)։ Ստեղծագործութիւն մեներգի համար դաշնակի նուագակցութեամբ։

«Յունահայ գաղութ»*։

ՅՈՒՆԱՀԱՅ ԳԱՂՈՒԹԸ ԱՅՍՕՐ. ԱՌԱՋՆՈՐԴԱՐԱՆԻ ՊԱՇՏՕՆԷՈՒԹԻՒՆԸ (էջ 305) – Ազգային Առաջնորդարանի դիւանական գործերու վարիչն է Օննիկ Տէր-Ներսէսեան, որ դպրապետն է Աթէնքի Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչ մայր եկեղեցիին եւ եկեղեցական երգեցողութեան ուսուցիչը ազգային վարժարաններուն։

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿԱԶՄԱԿԵՐՊՈՒԹԻՒՆՆԵՐ ԱԹԷՆՔԻ ԵՒ ՓԻՐԷԱՅԻ ՄԷՋ. ՀԱՄԱԶԳԱՅԻՆ (էջ 335-337) – Աթէնքի մէջ գոյութիւն ունեցած են Մարի Աշուղեանի եւ Գէորգ Կառվարենցի կազմած ու վարած երգչախումբերը, իսկ այժմ կը գործէ Համազգայինի երգչախումբը խմբավարութեամբ Յակոբ Փափազեանի։

ՀԻՒՍԻՍԱՅԻՆ ՅՈՒՆԱՍՏԱՆԻ ԵՒ ԱՅԼ ՇՐՋԱՆՆԵՐՈՒ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀԱՄԱՅՆՔՆԵՐ. Թեսաղոնիկէի համայնքին մէջ, 1958-ին կազմուած է Ս. Աստուածածին եկեղեցիի դպրաց դասը, դպրապետ՝ Արթիւր Մորճիկեան (էջ 367)։ Աղեքսանդրուպոլսոյ համայնքը ունի Նոր Քնար երգչախումբը, որուն հիմնադիրն է Գէորգ Կառվարենց (էջ 377)։

ՔԱՆԻ ՄԸ ԿԵՆՍԱԳՐԱԿԱՆՆԵՐ. Տ. ՍԱՀԱԿ ԵՊԻՍԿՈՊՈՍ ԱՅՎԱԶԵԱՆ (էջ 400-401) – Աթէնքի Ազգային Երաժշտանոցի ընթացաւարտ, Կիլիկիոյ Կաթողիկոսարանի դպրապետ Տ. Սահակ Եպսկ. Այվազեանի կենսագրութիւնը։

ՎԱՂԵՄԻ ԴԷՄՔԵՐ ՅՈՒՆԱՀԱՅ ԳԱՂՈՒԹԷՆ. Տ. ՆԵՐՍԷՍ Ա. ՔՀՆՅ. ՆՇԱՆԵԱՆ (էջ 410-411) – Թրքալեզու աշուղ, որ յետագային անցած է հոգեւոր կեանքի։ Կենսագրութիւն։

ՅՈՒՆԱՀԱՅ ՄՏԱՒՈՐԱԿԱՆՈՒԹԻՒՆԸ (էջ 429-430) - Յունահայ երաժիշտներէն են Գէորգ Կառվարենց (երաժշտահան եւ խմբավար), Արամ Աբրահամեան (խմբավար), Յակոբ Փափազեան (երաժշտահան եւ խմբավար), Ծաղիկ Գազանճեան (սոփրանօ), Արաքսի Գրիգորեան (սոփրանօ), Անահիտ Վարդանեան (մեծծօ-սոփրանօ) եւ Սոնա Գարամանեան (սոփրանօ):

«Համառօտ ճոթեր գաղութէ գաղութ»*: Պոլսոյ մէջ կը տօնուած է երաժշտահան, դաշնակահար Ստեփան Բաբէլեանի գործունէութեան 60-ամեակը (էջ 582):

«Լիբանանահայ գաղութ»*:
ԵՐԵՒԱՆԻ ԵՐԳԻ-ՊԱՐԻ ԽՈՒՄԲԸ ՊԷՅՐՈՒԹԻ ՄԷՋ (էջ 592) - Երեւանի Երգի Պարի Համոյթի ելոյթները Պէյրութի մէջ, գեղարուեստական ղեկավար՝ Թաթուլ Ալթունեան:

«Տերեւաթափը հայաշխարհի մէջ»*:
ՕՆՆԻԿ ՊԷՐՊԷՐԵԱՆ (էջ 609) - Երաժշտահան, կը մահանայ Փարիզ, Սեպտեմբեր 8-ին: Կենսագրութիւն:
ՅՈՎՀԱՆՆԷՍ ԱՒԱԳԵԱՆ (էջ 610) - Գրող, երաժշտա-քննադատ, հեղինակ *Նշանաւոր օփերաներ* գիրքին, կը մահանայ Նիւ Եորք, Յունիս 19-ին:
ՌՈԶ ՊԱՍՏԱԳՐԵԱՆ (էջ 613-614) - Սոփրանօ, կը մահանայ Ցիւրիխ, Օգոստոս 25-ին: Կենսագրութիւն:

«Անհետացած օտար դէմքեր»*:
ՄԱՐԻՕ ԼԱՆԾԱ (էջ 627) - Թենոր, կը մահանայ Հռոմ, Հոկտեմբեր 8-ին: Ստեղծագործական ընդհանուր նկարագիրը:

Ը. ՏԱՐԻ, 1961

«Պորիս Փասթէրնաքի մահը»* (էջ 101-102): Արձակագիր Պորիս Փասթերնաքի վերջին տարիներուն մասին, երբ իր գաղափարներուն համար մեղադրուած ըլլալով պետութեան կողմէ՝ կ'ապրէր Մոսկուայէն հեռու մենակեաց կեանք մը: Ան Մոսկուա կ'այցելէ մէկ անգամ, ներկայ գտնուելու Լէոնար Պերնչթայնի ղեկավարութեամբ Նիւ Եորք Ֆիլհարմոնիքի նուագահանդէսին:

«Կոմիտաս Վարդապետին մէկ նամակը» (էջ 161-162): Կոմիտաս Վարդապետին նամակը՝ իր ձեռագիրի պատճէնով հանդերձ, գրուած 1909 Նոյեմբեր 5-ին եւ հասցէագրուած Աղեքսանդր Միասնիկեանին:

««Խաչուած Կոմիտաս Վարդապետ մը»» (էջ 162-163): Վերահրատարակութիւն *Կիկօ* երգիծաթերթի 1914 Յունիս 15-ի թիւի ծաղրանկարին, ուր կը պախարակուին Կոմիտաս Վարդապետին դէմ հանդէս եկող անձերը:

[Լուսանկար] (էջ 163): Գեղանկար՝ *Վերջին գիշերը*, գործ՝ Ս. Մուրադեան, ուր գեղանկարուած է Կոմիտաս Վարդապետ իր դաշնակին առջեւ:

«Նար Յովհաննիսեան» (էջ 273-275)։ Երեւանի օփերայի պաս Նար Յովհաննիսեանի կենսագրութիւնը։

«Յաղագս երաժշտութեան» (էջ 275)։ Կարճ միտքեր երաժշտութեան մասին Պեթհովէնէ, Նիցշէէ, Քէօլլէնէ, Ֆոնթըննելէ եւ Տեպիւսիէ։

«Ռենաթա Թեպալդի «Հրեշտակային ձայնով օժտուած երգչուհին»» (էջ 276-281)։ Սոփրանօ Ռենաթա Թեպալտիի կենսագրութիւնը։

«Արտաշատի աղջիկ»**, խօսք՝ Յովհաննէս Ղուկասեան, երաժշտութիւն՝ Գուրգէն Միրզոյեան (էջ 284-285)։ Ստեղծագործութիւն մեներգի համար դաշնակի նուագակցութեամբ։

«Քամելիազարդ տիկինը»* (էջ 288-296)։ Ալեքսանդր Տիւմա որդիի *Քամելիազարդ տիկինը* վէպին մասին, զոր Վերտի վերածած է օփերայի *La traviata* խորագիրով։

Կարօ Գէորգեան, «Մեր երգերը» (էջ 297-304)։ Կը չեշտէ երգերուն բառերը անփոփոխ պահելու անհրաժեշտութիւնը, մատնանշելով բազմաթիւ երգերու բառերուն անտեղի փոփոխութիւնները թէ՛ հասարակ ժողովուրդին եւ թէ՛ մասնագէտ երգիչներու եւ խումբերու կողմէ։

«Արա Երէցեան» (էջ 305-306)։ Լիբանանահայ պատանի դաշնակահար եւ երաժշտահան Արա Երէցեանի ստեղծագործական դիմագիծը։

«Այց Կոմիտաս Վարդապետի գերեզմանին» (էջ 308)։ Ակնարկ Կոմիտաս Վարդապետի գերեզմանին եւ այցելուներուն մասին, լուսանկարով հանդերձ։

«Կիպրահայ գաղութը»*։
ՓՈՂԱՅԻՆ ՆՈՒԱԳԱԽՈՒՄԲԻ ՂԵԿԱՎԱՐԸ (էջ 376) - Նիկոսիոյ ոստիկանական փողային նուագախումբի նուագավարն է Ն. Տէմիճեան։

«Կիպրահայ համայնքներ»*։
ՆԻԿՈՍԻՈՅ ՀԱՅ ՀԱՄԱՅՆՔԸ ԻՐ ԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ ԵՒ ՀԱՆՐԱՅԻՆ ԿԱԶՄԱԿԵՐՊՈՒԹԻՒՆՆԵՐՈՎ - Հայ համայնքը ունի երգչախումբ խմբավարութեամբ Վահան Պէտէլեանի, որ իբրեւ դպրաց դաս կը մասնակցի նաեւ Ս. Աստուածածին եկեղեցիի արարողութիւններուն (էջ 386-387)։

«Համառօտ ճոթեր գաղութէ գաղութ»*։ 1960 Մարտին, Արամ Խաչատրեան իր ստեղծագործութիւններէն կազմուած նուագահանդէսներու շարք մը կու տայ Փարիզի մէջ, որմէ ետք նուագահանդէս մը կը կազմակերպէ Երեւանի մէջ (էջ 560)։

«Տերեւաթափը հայաշխարհի մէջ»*։
ՓՐՈՖ. ՔՐԻՍՏԱՓՈՐ Ս. ՔՈՒՇՆԱՐԵԱՆ (էջ 592) - Երաժշտագէտ, կը մահանայ Լենինկրատ, 1960 Յունուար 25-ին։ Կենսագրութիւն։

ՅԱՐՈՒԹԻՒՆ ՍԱՄՈՒԷԼԵԱՆ (էջ 599) - Երաժշտահան եւ խմբավար, կը մահանայ Նիւ Եորք, Յունիս 7-ին: Կենսագրութիւն:

ԱՐՄԱՆ ԹՈՔԱԹԵԱՆ (էջ 603) - Մեթրոփոլիթըն Օփերայի թենոր, կը մահանայ Փասատինա, Յունիս 13-ին: Կենսագրութիւն:

Թ. ՏԱՐԻ, 1962

«Կոմիտաս Վրդ.ի մէկ այլ նամակը Սիմոն Զաւարեանին» (էջ 101-102): Կոմիտաս Վարդապետի նամակը՝ իր ձեռագիրի պատճէնով հանդերձ, գրուած 1908 Նոյեմբեր 5-ին եւ հասցէագրուած Սիմոն Զաւարեանին:

«Արամ Խաչատուրեան. հայ ժողովուրդի պարծանքն ու հպարտութիւնը» (էջ 191-200): Արամ Խաչատրեանի կենսագրութիւնը եւ ստեղծագործական բնութագրութիւնը:

««Morir!... Tremenda cosa!...» (Մեռնի՜լ... սարսափելի՜ բան...)» (էջ 201-205): Ամերիկացի պարիթոն Լէոնար Ուարընի կենսագրութիւնը, կանգ առնելով Մեթրոփոլիթըն Օփերայի բեմին վրայ տեղի ունեցած իր մահուան վրայ:

Կարօ Գէորգեան, «Փոխ առնուած կամ փոխ տրուած հայկական երգեր» (էջ 206-213): Օտար եղանակներէ փոխառնուած կամ օտար բանաստեղծութիւններէ թարգմանուած հայկական սիրուած երգերուն մասին, ինչպէս՝ *Ծիծեռնակ, Կիլիկիա, Մեր Հայրենիք*, եւլն., ինչպէս նաեւ հայկական եղանակներու վրայ հիմնուած Քաղդէական եկեղեցական երգերուն մասին:

Զարզանդ Դարեան, «Ապարանը երգի աղբիւր» (էջ 215-218): Ապարանի ժողովրդական երգչուհի Ծովինարին եւ իր երգերուն մասին:

«Ամերիկահայ գաղութը իր անցեալ եւ ներկայ պատմութեամբ այլեւ գանատահայ գաղութը իր ներկայով»*:

ԱՄԵՐԻԿԱՀԱՅ ՀԱՄԱՅՆՔՆԵՐԸ

ՄԵԾԱԳՈՅՆ ՊՈՍԹԸՆ-ՈՒՈԹԸՐԹԱՈՒՆ - Անթիլիասական Ս. Ստեփանոս եկեղեցին ունի դպրաց դաս խմբավարութեամբ Ռուբիկ Գրիգորեանի, ուր կայ նաեւ երգեցողութեան չաբաթական դասընթացք: Համայնքը ունի Կոմիտաս երգչախումբ, խմբավար՝ Ռուբիկ Գրիգորեան, եւ Ազգային երգչախումբ, խմբավարուհի՝ Սիրանոյշ Տէր-Մանուէլեան (էջ 256):

ՈՒՍՏՐԻ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Անթիլիասական Ս. Երրորդութիւն եկեղեցին ունի դպրաց դաս խմբավարութեամբ Մարի Աւետիքեանի, որ երբեմն կը կազմակերպէ երգահանդէսներ: Եկեղեցին ունի փոքրերէ կազմուած դպրաց խումբ մը նոյն խմբավարուհիին առաջնորդութեամբ (էջ 260):

ՀՈՒԱՅԹԻՆՍՎԻԼԻ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Անթիլիասական Ս. Աստուածածին եկեղեցին ունի դպրաց դաս դպրապետութեամբ Անդրանիկ Պարսամեանի (էջ 263):

ՓՐՈՎԻՏԷՆՍԻ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Անթիլիասական Ս. Վարդանանց եկեղեցին ունի դպրաց դաս դպրապետութեամբ Սուրէն Մուրատչեանի:

ՖԻԼԱՏԵԼՖԻՈՅ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Անթիլիասական Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչ եկեղեցին ունի դպրաց դաս դպրապետութեամբ Արսէն Սայեանի, որ կը խմբավարէ նաեւ Քնար երգչախումբը (էջ 271-272):

ՈՒԱՇԻՆԿԹԸՆԻ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Հայկական եկեղեցի գոյութիւն չունենալուն պատճառով արարողութիւնները կը մատուցուին Եպիսկոպոսական եկեղեցիին մէջ: Կայ 12 հոգիէ կազմուած դպրաց դաս (էջ 273):

ՌԻՃՖԻԼՏԻ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Անթիլիասական Ս. Վարդան եկեղեցին ունի դպրաց դաս, դպրապետ՝ Ռիչըրտ Գասապեան, օգնական դպրապետուհի՝ Ռ. Գասապեան (էջ 278):

ՆԻՒ ՊՐԻԹԸՆԻ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Անթիլիասական Ս. Ստեփանոս Նախավկայ եկեղեցին ունի դպրաց դաս դպրապետութեամբ Աշոտ Շահվէրդեանի, որ կը խմբավարէ նաեւ երգչախումբ մը (էջ 280):

ՍՓՐԻՆԿՖԻԼՏ-ԻՆՏԻԸՆ ՕՐՉԸՐՏԻ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Անթիլիասական Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչ եկեղեցին ունի դպրաց դաս (էջ 282-283):

ՆԻՒ ԵՈՐՔԻ ԵՒ ԼՈՆԿ ԱՅԼԸՆՏԻ ՀԱՄԱՅՆՔՆԵՐԸ - Անթիլիասական Ս. Լուսաւորիչ եկեղեցին ունի դպրաց դաս դպրապետութեամբ Արմէն Պապամեանի (էջ 285-286):

ՍԻՐԱՔԻՒԶԻ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Անթիլիասական Ս. Յովհաննու Կարապետ եկեղեցին ունի դպրաց դաս դպրապետութեամբ Սարգիս Պօյաճեանի (էջ 290):

ՆԱՅԱԿԱՐԱ ՖՈԼԶԻ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Անթիլիասական Ս. Յակոբ եկեղեցին ունի դպրաց դաս (էջ 293):

ՏԻԹՐՈՅԹԻ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Անթիլիասական Ս. Սարգիս եկեղեցին ունի դպրաց դաս դպրապետութեամբ Վարդգէս Տիւրկէրեանի (էջ 296):

ՇԻՔԱԿՈՅԻ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Անթիլիասական Ամենայն Սրբոց եկեղեցին ունի դպրաց դաս դպրապետութեամբ Սահակ Շաքարեանի (էջ 301):

ՊԻՆԿՀԷՄԹԸՆԻ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Անթիլիասականները ունին երգչախումբ խմբավարութեամբ Արաքսի Շահինեանի: Այս խումբը կը մասնակցի նաեւ պատարագին (էջ 303):

ՌԷՅՍԻՆԻ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Անթիլիասական Ս. Յակոբ եկեղեցին ունի դպրաց դաս դպրապետութեամբ Կիրակոս Եղուրտճեանի (էջ 304):

ԿՐԱՆԻԹ ՄԻԹԻԻ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Անթիլիասական Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչ եկեղեցին ունի դպրաց դաս դպրապետութեամբ Մարի Հարոյեանի (էջ 306):

ՈՒՈՔԷԿԸՆԻ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Անթիլիասականները չունին եկեղեցի, բայց ունին դպրաց դաս (էջ 310):

ԼՈՍ ԱՆՃԷԼԸՍԻ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Անթիլիասական Ս. Խաչ եկեղեցին ունի դպրաց դաս դպրապետութեամբ Յովհաննէս Թոփալեանի (էջ 316):

ՍԱՆ ՖԷՐՆԱՆՏՕ ՎԷԼԻԻ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Անթիլիասական եկեղեցին ունի դպրաց դաս դպրապետութեամբ Նենսի Ջոլաքեանի (էջ 322):

ՖՐԷԶՆՈՅԻ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Անթիլիասական Ս. Երրորդութիւն եկեղեցին ունի դպրաց դաս դպրապետութեամբ Հենրիէթ Տէվէճեանի (էջ 327):

ՍԱՆ ՖՐԱՆՉԻՍՔՈՅԻ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Անթիլիասական Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչ եկեղեցին ունի դպրաց դաս խմբավարութեամբ Գրիգոր Գուզեանի (էջ 332):

«Գանատահայ համայնքներ»*:

ՎԻՃԱԿԱԳՐԱԿԱՆ ՏԵՂԵԿՈՒԹԻՒՆՆԵՐ ԵՒ ԱԶԳԱՅԻՆ-ԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ ԿԱԶՄԱԿԵՐՊՈՒԹԻՒՆՆԵՐ - Մոնթրէալի անթիլիասական Ս. Յակոբ եկեղեցին ունի դպրաց

դաս դպրապետութեամբ Գրիգոր Հիսարլեանի (էջ 339-342)։

ԹՈՐՈՆԹՈՅԻ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Էջմիածնական Ս. Երրորդութիւն եկեղեցին ունի դպրաց դաս դպրապետութեամբ Մինաս Սելեանի (էջ 345)։

ՍԷՅՆԹ ՔԷԹՐԻՆՁԻ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Համայնքը ունի հայկական նուագախումբ ղեկավարութեամբ Յակոբ Տէրտէրեանի (էջ 347)։

«Ամերիկահայ հոգեւորականներ (Հայաստանեայց Առաքելական Եկեղեցիէն»*։

Տ. ՕՇԱԿԱՆ ԱԲԵՂԱՅ ՄԻՆԱՍԵԱՆ (էջ 358-359) - Եղած է երաժիշտ, Լորէնսի Փրովիտենսի եւ Հուայթինսվիլի մէջ ղեկավարելով երգչախումբի եւ նուագախումբի մասնակցութեամբ վեց երգահանդէս։ Կենսագրութիւն։

Տ. ԽԱՉԱՏՈՒՐ Ա. ՔՀՆՅ. ԿԻՐԱԿՈՍԵԱՆ (էջ 362) - Իբրեւ դպրապետ պաշտօնավարած է Ս. Քառասնից Մանկանց եկեղեցիին մէջ։ Կենսագրութիւն։

Տ. ԱՍՈՂԻԿ ՔՀՆՅ. ԳԸԼԸՃԵԱՆ (էջ 365-366) - Խմբավար Սկիւտարի Ս. Խաչ եկեղեցիին եւ երաժշտապետ Ս. Կարապետ եկեղեցիին։ Կենսագրութիւն։

«Ամերիկահայ կաթողիկէ համայնքները իրենց եկեղեցիներով, կազմակերպութիւններով եւ հոգեւոր հովիւներով»*։

ԼՈՍ ԱՆՃԷԼԸՍԻ ՀԱՅ ԿԱԹՈՂԻԿԷ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Թագուհի Մարտիրոսաց եկեղեցին ունի դպրաց դաս խմբավարութեամբ Պօղոս Գազեանի (էջ 390)։

ՖԻԼԱՏԵԼՖԻՈՅ ՀԱՅ ԿԱԹՈՂԻԿԷ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Ս. Մարկոս Աւետարանիչ եկեղեցին ունի դպրաց դաս խմբավարութեամբ Յակոբ Ժարժատեանի (էջ 391)։

ՏԻԹՐՈՅԹԻ ՀԱՅ ԿԱԹՈՂԻԿԷ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Ս. Վարդան եկեղեցին ունի դպրաց դաս խմբավարութեամբ Տ. Յովսէփ Վրդ. Գալայճեանի (էջ 392)։

Տ. ՅՈՎՍԷՓ ՎՐԴ. ԳԱԼԱՅՃԵԱՆ - Խմբավար, երաժշտութիւն ուսանած է Պէյրութի մէջ։ Կենսագրութիւն (էջ 393)։

ՊՈՍԹԸՆԻ ԿԱԹՈՂԻԿԷ ՀԱՅՈՑ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Ս. Խաչ եկեղեցին ունի դպրաց դաս (էջ 394)։

ՓԱԹԷՐՍԸՆԻ (ՆԻՒ ՃԸՐՍԻ) ԿԱԹՈՂԻԿԷ ՀԱՅՈՑ ՀԱՄԱՅՆՔԸ - Սիրտ Յիսուսի եկեղեցին ունի դպրաց դաս (էջ 394)։

«Աշխարհահռչակ խմբավար Սըր Թոմաս Պիչէմի սրամտութիւնները» (էջ 503-505)։ Դրուագներ նուագավար Սըր Թոմաս Պիչըմի կեանքէն։

«Գաղութէ գաղութ»*։

ՏԻՐԱՆ ԿԱՌՎԱՐԵՆՑԻՆ ՅԱՋՈՂՈՒԹԻՒՆՆԵՐԸ (էջ 576) - Երաժշտահան Տիրան Կառվարենցի յաջողութիւնները միջազգային շարժանկարի երաժշտութեան բնագաւառին մէջ, այլեւ իր երգերը՝ որոնք կը կատարուին լաւագոյն մեներգիչներու կողմէ։

«Համառօտ նորեր գաղութէ գաղութ»*։ Պելճիքայի միջազգային մրցոյթին, սոփրանօ Անայիս Եղիայեան-Պողապալեան կը ստանայ առաջնութիւն (էջ 578)։

«Լիբանանահայ գաղութ»*։

ՀԱՅԱՍՏԱՆԷՆ ԵԿԱԾ ՊԱՐԱԽՈՒՄԲԸ (էջ 583) - Հոկտեմբերին, Պէյրութի Իւնեսքոյի սրահին մէջ տեղի ունեցած Հայաստանի Երգի-Պարի համոյթին մասին։

ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՈՒՐԵԱՆ ՊԷՅՐՈՒԹԻ ՄԷՋ (էջ 584) - Պէյրութի Ինեսքոյի սրահին մէջ, Արամ Խաչատրեանի կատարած երեք նուագահանդէսներուն մասին:

ՏԻԿԻՆ ԾԱՂԻԿ ԳԱԶԱՆՃԵԱՆԻՆ ԵՐԳԱՀԱՆԴԷՍԸ (էջ 590) - Դեկտեմբեր 27-ին, Պէյրութի ամերիկեան Համալսարանի Ուեսթ Հոլին մէջ սոփրանօ Ծաղիկ Գազանճեանի տուած մենահամերգին մասին:

«Համառօտ նոթեր լիբանանահայ գաղութէն»* (էջ 591): Ապրիլ 15-ին, Պէյրութի Տիւնիա չարժանկարի սրահին մէջ Շարլ Ազնաւուր կու տայ միակ երգահանդէս մը: Անցեալ Յունուարին, Պէյրութի մէջ երկու երգահանդէս կու տայ Արմէն Կիրակ:

«Տերեւաթափը հայաշխարհի մէջ»*:

ՅԱՐՈՒԹԻՒՆ ՄԵՀՐԱՊ (էջ 596) - Խմբավար եւ երաժշտահան, կը մահանայ Նիւ Եորք, 1961 Նոյեմբեր 2-ին: Կենսագրութիւն:

ՄԱՆՆԻԿ ՊԷՐՊԷՐԵԱՆ (էջ 599) - Գրող եւ երգչուհի, կը մահանայ Փարիզ, 1960 Նոյեմբեր 8-ին: Կենսագրութիւն՝ Աւետիք Իսահակեանին դէմ ուղղուած անվաւեր ու անվայել մեղադրանքով հանդերձ:

ԱՆՈՒՇԱՒԱՆ ՏԷՐ ՂԵՒՈՆԴԵԱՆ (էջ 608) - Երաժշտահան, կը մահանայ Երեւան, 1961 Յունիսին: Կենսագրութիւն:

«Հողվրտիք»*:

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ԱՍԼԱՆՈՎ (էջ 611-612) - Նուագավար, երաժշտահան, կը մահանայ Տիֆլիս, 1960 Յուլիս 11-ին: Կենսագրութիւն:

ՕՐ. ՍԻՐԱՆՈՅՇ ՏԷՐ ՄԱՆՈՒԷԼԵԱՆ (էջ 616-617) - Խմբավարուհի, հասարակական գործիչ, կը մահանայ Կրանիթ Սիթի, Փետրուար 28-ին: Կենսագրութիւն:

ՕՆՆԻԿ ՏԷՐ ՆԵՐՍԷՍԵԱՆ (էջ 621) - Դպրապետ, կը մահանայ Աթէնք, Օգոստոս 15-ին: Կենսագրութիւն:

Ժ. ՏԱՐԻ, 1963

«Ալան Յովհաննէս» (էջ 279-282): Երաժշտահան, նուագավար, երգեհոնահար Ալան Յովհաննէսի կենսագրութիւնը:

«Նիւ Եորքի Պալանչինի պալէթի խումբը մեծ խանդավառութիւն ստեղծեց Մոսկուայի մէջ»* (էջ 303-304): Պալանչինի Նիւ Եորքի պալէի խումբին յաջող ելոյթները Մոսկուայի մէջ, որուն ընթացքին Պալանչին խստօրէն կը քննադատէ Խաչատրեանի *Սպարտակ* պալէն:

«Ամերիկեան օրհներգին եղանակը խնջոյքի երգ մըն է» (էջ 304): Ամերիկայի օրհներգին կապակցութեամբ Շիքակոյի մէջ գումարուած համաժողովին մասին:

«Երաժշտագէտ Հոնէկկէր իր ստեղծագործութիւններով եւ ինքնատիպ մէկ յղացումով» (էջ 305-307): Երաժշտահան Արթիւր Հոնեկկէրի երաժշտական ընդհանուր ուղեգիծը:

«Արա Սեւանեան» (էջ 307-308)։ Քանոնահար եւ երաժշտահան Արա Սեւանեանի կենսագրութիւնը։

«Մ. Պէշիկթաշլեանի *Երգ հայրենի*ն կ'երգուի ֆրանսական *Մա Նորմանտի* երգին եղանակով» (էջ 309-312)։ Մկրտիչ Պէշիկթաշլեանի *Երգ Հայրենի*ն եւ Նահապետ Ռուսինեանի *Կիլիկիա*ն տարբեր թարգմանութիւններ են ֆրանսական *Ma Normandie* երգի բառերուն։ Սակայն մինչ *Երգ Հայրենի*ին եղանակը վերցուած է ֆրանսական երգէն, *Կիլիկիա*յինը բոլորովին տարբեր է՝ որուն հեղինակը ենթադրաբար կարելի է վերագրել Տիգրան Չուհաճեանին։ Կը հրատարակէ Երգ հայրենիին եւ *Ma Normandi*-ին ամբողջական երաժշտութիւնը։

«Սիրոյ երգ»**, երաժշտութիւն՝ Կարօ Զաքարեան (էջ 313-315)։ Ստեղծագործութիւն մեներգի համար դաշնակի նուագակցութեամբ։

«Աւետիք Իսահակեանին պատմական տուն-թանգարանը Երեւանի մէջ»*։ Աւետիք Իսահակեանի Երեւանի տուն-թանգարանի նիւթերուն մէջ կը գտնուի Կոմիտաս Վարդապետի մասին հիացական տողեր պարունակող թղթիկ մը (էջ 344)։

«Հայ դասախօսներ ամերիկեան համալսարաններու եւ գոլէճներու մէջ»*։ Երաժշտութեան դասախօսներ են՝ Կարօ Կարապետեան Օհայոյի Քէնթ Սթէյթ Գոլէճին մէջ, եւ Վահէ Ասլանեան Պոսթոնի համալսարանին մէջ (էջ 487)։

«Ամերիկահայ արուեստագէտներ ամերիկեան արուեստի բոլոր ասպարէզներուն մէջ»*։

ԶԱՒԷՆ ՄԵԼԻՔԵԱՆ (էջ 500) – Ջութակահար Զաւէն Մելիքեանի կենսագրութիւնը։

ՅԱՐՈՒԹԻՒՆ ՊԷԿԵԱՆ (էջ 502-503) – Նուագավար Յարութիւն Պէկեանի կենսագրութիւնը։

ՈՒՐԻՇ ԱՐՈՒԵՍՏԱԳԷՏՆԵՐ (էջ 504-505) – Ամերիկայի մէջ կը գործեն նաեւ՝ երաժշտահան, բեմադրիչ Ռիք Պեզոյեան, երգչուհի, դերասանուհի Անիթա Տէրեան, երգիչ, դերասան Մայքըլ Քրմոյեան, երաժշտահան Ռոս Պաղտասարեան, քոնթրալթօ Լիլի Չուգասզեան, ջութակահարուհի Անահիտ Աճէմեան, դաշնակահարուհի Մարօ Աճէմեան, երաժշտագէտ Լէոյ Սարգիսեան, պաս Արա Պէրպէրեան, պաս Վահան Թուլաճեան, նուագավար Դանիէլ Անտուն։ Համառօտ տեղեկութիւններ իւրաքանչիւրին մասին։

«Թատրոն եւ երաժշտութիւն. հայ քատերական շարժումը Գալիֆորնիոյ շրջանին մէջ երէկ եւ այսօր»* (էջ 507-513)։ 1920-ականներուն Ամերիկա կը հասնի Սուրաբեան ամոլը՝ որուն խաղարկութեամբ ու բեմադրութեամբ կը ներկայացուին *Արշին մալ ալան, Ուշ լինի, նուշ լինի, Աչուղ Ղարիբ, Պլպուլի, Մամզել Նիթուշ* եւ *Զարտալ* օփերէթները, որոնց կը մասնակցին նաեւ դերասան եւ երգիչ Ս. Վարդեան եւ նուագավար Ռուբէն Տիգրանեան։ Վարդեան պատրաստած է *Անոյշ* եւ *Կոմիտաս Վարդապետին կեանքը* շարժանկարները։

«Երաժշտական կեանքը» (էջ 525-528)։ Ամերիկահայ երգչախումբերու, խմբավարներու եւ մեներգիչներու մասին։

ՖԼՈՐԵՆՍ ՄԱՐՏԻՐՈՍԵԱՆ (էջ 529-531) – Խմբավարուհի Ֆլորենս Մարտիրոսեանի կենսագրութիւնը։

ՍԱՔՕ ՅԱԿՈԲԵԱՆ (էջ 531-533) – Խմբավար Սաքօ Յակոբեանի կենսագրութիւնը։

«Լիբանանահայ գաղութ»*։

ՔՆԱՐ ԵՐԳԻ ՊԱՐԻ ԽՈՒՄԲԸ (էջ 752) – Պէյրութի մէջ վեց տարիէ ի վեր գործող Քնար Երգի Պարի խումբին մասին, որուն երաժշտական ղեկավարն է Վարդգէս Աբրահամեան։

ՀԱՄԱՌՕՏ ՆՈԹԵՐ ԼԻԲԱՆԱՆԱՀԱՅ ԳԱՂՈՒԹԷՆ (էջ 753) – Պէյրութի մէջ երգահանդէսներ տուաւ սոփրանօ Գոհար Գասպարեան։ Անցեալ տարուայ Պաալպէքի փառատօնին, Էմանուէլ Էլմաճեանի ղեկավարութեամբ հայ երգիչներու խումբ մը մասնակցեցաւ *Օրփէ* օփերայի բեմադրութեան։

[Ծանուցում] (էջ 558)։ Ծանուցում *Նոր քնար* երգարանին, որուն Բ. տպագրութիւնը սպառած ըլլալով շուտով լոյս պիտի տեսնէ Գ. տպագրութիւնը։

ԺԱ. ՏԱՐԻ, 1964

[Լուսանկար] (էջ 153)։ Լուսանկար կովկասահայ մտաւորականներու, որոնց մէջ կը գտնուի Ալեքսանդր Սպենդիարեան։

Գեղամ Բարսեղեան, «Պարտիզակի մուտքը»*։ Պարտիզակի մասին, ուր տպագրուած է Պարտիզակի Բարձրագոյն Վարժարանի նուագախումբին լուսանկարը (1905), նուագավար Տիգրան Անդրէասեանի հետ (էջ 255)։

«Ճաքոմօ Փուչչինի իր ստեղծագործութիւններով եւ կենսագրական գիծերով» (էջ 287-299)։ Երաժշտահան Ճաքոմօ Փուչչինիի կեանքն ու ստեղծագործութիւնը։

«Հոչակաւոր անծանօթը» (էջ 299)։ Դրուագ մը հոչակաւոր Փուչչինիի եւ տակաւին անծանօթ Թենոր Քարուզոյի կեանքէն։

«Տիրան Կառվարենց իր մեծ յաջողութիւններով երաժշտական ասպարէզի մէջ» (էջ 300-306)։ Երաժշտահան Տիրան-Ժորժ Կառվարենցի կեանքը եւ ստեղծագործութիւնը։

«Շարլ Ազնաւուր ինչպէս որ է» (էջ 307-310)։ Երգիչ եւ երաժշտահան Շարլ Ազնաւուրի ստեղծագործական յաջողութիւններուն մասին։

«Գրիգոր Գալաճեան» (էջ 315-318)։ Յունահայ, յետագային Հայաստան ներգաղթած ջութակահար Գրիգոր Գալաճեանի կենսագրութիւնը, գրուած իր մահուան առիթով։

Արամ Խաչատրեան, «Ազգային գիծը երաժշտութեան մէջ» (էջ 318)։ Արամ Խաչատրեանի կարծիքը ազգային երաժշտութեան մասին։

«Սիլվիա Վարդան որ դարձած է ֆրանսական երիտասարդութեան կուռքը» (էջ 324-327)։ Ֆրանսահայ երգչուհի Սիլվի Վարդանի կենսագրութիւնը եւ արձանագրած յաջողութիւնները։

«Արի երգով»**, երաժշտութիւն՝ Երուանդ Սահառունի (էջ 331-334)։ Ստեղծագործութիւն մեներգի համար դաշնակի նուագակցութեամբ։

«Սայաթ Նովան իր արդիւնաշատ կեանքով եւ եղերական վախճանով» (էջ 350-355)։ Սայեաթ Նովայի երգերուն հաւաքագրումի եւ ձայնագրութեան պատմութիւնը ու իր մասին կատարուած առաջին հետազօտութիւնները։ Կեանքն ու գործը։

«Երեւանի Լարային Քառեակը եւ իր յաջողութիւնները Միացեալ Նահանգներու մէջ» (էջ 363-364)։ 1963-ին, Երեւանի Կոմիտաս Լարային Քառանուագը Միացեալ Նահանգներու մէջ կու տայ աւելի քան 20 նուագահանդէս, որոնցմէ մէկը տեղի կ'ունենայ Սպիտակ տան մէջ, Ճոն Քենետիի ներկայութեան։ Ուրիշ արուեստագէտներէ կազմուած խումբ մըն ալ 1962 Նոյեմբերին մեկնելով Պելճիքա՝ կ'ունենայ աւելի քան 10 ելոյթ։

«Օտար արուեստագէտներ Երեւանի մէջ» (էջ 366)։ Երաժշտահան Տմիթրի Շոսթաքովիչի եւ ջութակահար Իկոր Օյսթրախի այցելութիւնները Երեւան։

[Լուսանկար] (էջ 370)։ Աշուղ Աշոտ՝ լուսանկարուած Սերօ Խանզադեանի հետ Գորիսի գրախանութին մէջ։

«Հայաստանի գեղարուեստական կեանքը թիւերով»* (էջ 373)։ Հայաստանի 12 թատրոններէն մէկն է Սպենդիարեան Օփերայի եւ Պալէի Թատրոնը։ Իսկ երաժշտական միջնակարգ դպրոցներուն թիւը կը հասնի 39-ի։

«Արձագանգներ»*։
ՇՔԱՆՇԱՆ ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՈՒՐԵԱՆԻՆ (էջ 375) – Իր երաժշտական արժանիքներուն համար եւ ծննդեան 60-ամեակին առիթով, Արամ Խաչատրեան 1963-ին կը պարգեւատրուի Լենինի Ա. կարգի շքանշանով եւ ի պատիւ իրեն Վարշաւայի մէջ կը կազմակերպուի ընդունելութիւն մը։ Վարշաւայի մէջ, Խաչատրեան կը նուագավարէ *Սպարտակ* պալէն։

«Գաղութէ գաղութ»*։
ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՈՒՐԵԱՆ ԻՏԱԼԻՈՅ ՄԷՋ (էջ 584-585) – Արամ Խաչատրեանի նուագահանդէսները Իտալիոյ տարբեր քաղաքներուն մէջ եւ այցելութիւնը Ս. Ղազար կղզին։

«Հայկական անցքեր»*։
Շարժանկարի լաւագոյն երաժշտութեան համար Տիրան-Ժորժ Կառվարենց կը

ստանայ ամերիկեան Պիլպորտ մրցանակը, հանդիսանալով առաջին ոչ-ամերիկացին՝ որ կ'արժանանայ այս մրցանակին (էջ 602)։

«Հողվրտիք»*:

ԱՐՄԵՆՈՒՀԻ ՏԻԳՐԱՆԵԱՆ-ԱՀԱՐՈՆԵԱՆ (էջ 618-619) - Բանաստեղծուհի, քոյրը երաժշտահան Արմէն Տիգրանեանի, կը մահանայ Նիւ Եորք, 1962 Դեկտեմբեր 9-ին։ Կենսագրութիւն։

ԱՐՄԻԿ ԱՂԱԲԷԿԵԱՆ (էջ 620) - Երգիչ, կը մահանայ Թէհրան, 1962 Նոյեմբեր 2-ին։ Կենսագրութիւն։

Տ. ՎԱՐԴԱՆ ՔՀՆՅ. ԳԱՐԱԿԷՕՋԵԱՆ (էջ 626) - Մասնագէտ հայ եկեղեցական երաժշտութեան, հեղինակ հայկական ձայնագրութեամբ անտիպ Մաշտոցի, կը մահանայ Յունիս 9-ին։ Կենսագրութիւն։

ԱՍՏՈՒԱԾԱՏՈՒՐ ՀԱՐԵՆՑ (էջ 630) - Հասարակական գործիչ, որ եղած է Կոմիտաս Վարդապետի մտերիմը եւ նպաստած յետ մահու իր գործերուն հրատարակութեան։ Կը մահանայ Փարիզ, Նոյեմբեր 2-ին։ Կենսագրութիւն։

«Անհետացած օտար դէմքեր»*:

ԷՏԻԹ ՓԻԱՖ (էջ 637) - Երգչուհի, կը մահանայ Փարիզ, Հոկտեմբեր 11-ին։ Կենսագրութիւն։

[Ծանուցում] (էջ 648)։ Հրապարակ ելած է *Նոր քնար* երգարանի Գ. տպագրութիւնը։

ԺԲ. ՏԱՐԻ, 1965

Հրաչեայ Քոչար, «Ուսուցիչը»* (էջ 23-35)։ Պատմուածք՝ որուն հերոսներէն մէկն է Կոմիտաս Վարդապետ։

Կոմիտաս Վարդապետ, «Ազգին վիճակը» (էջ 125)։ Կոմիտաս Վարդապետի ողբը՝ հայութեան ներկայ վիճակին մասին։

[Լուսանկար] (էջ 142)։ Խմբային լուսանկար, ուր կը գտնուի Կոմիտաս Վարդապետ։ Լուսանկարուած է Լոզան, 1910-ին։

[Լուսանկար] (էջ 146)։ Խմբային լուսանկար Ալեքսանդր Սպենդիարեանի, Անուշաւան Տէր-Ղեւոնդեանի, Սարգիս Բարխուդարեանի, Կարօ Զաքարեանի եւ Վարդգէս Տալեանի։

«Յիսնամեակ հայաջինջ մեծ եղեռնին 1915-1965. կենսագրական համառօտ գիծեր»*:

ԱՐՏԱՒԱԶԴ Ծ. ՎՐԴ. ԳԱԼԷՆՏԷՐԵԱՆ (էջ 175) - Մշակութային գործիչ, *Սարսուռներ* երաժշտական գիրքի հեղինակ, կը նահատակուի Գարաճուրունի ճամբուն վրայ։

«Շարլ Ազնաւուր Երեւանի մէջ» (էջ 334-337)։ 1964 Մարտ 7, 8 եւ 9-ին, Շարլ Ազնաւուրի Երեւանի մէջ ունեցած երգահանդէսներուն եւ ժողովրդական ընդունելութեան նկարագրականը, մէջբերելով մամուլէն քաղուածքներ։

«Տիրան Կառվարենց իր երաժշտական նորագոյն յաջողութիւններով» (էջ 342-344)։ Երաժշտահան Տիրան Կառվարենցի նորագոյն ստեղծագործութիւններուն մասին։

«Հինգ նշանաւոր թէնորներ որոնք կը փայլին օփէրայի ամերիկեան բեմերուն վրայ» (էջ 345-348)։ Թենորներ Ռիչըրտ Թաքըրի, Նիքոլայ Կետտայի, Ճոն Վիքըրզի, Մարիօ Տէլ Մոնաքոյի եւ Ֆրանքօ Քորելլիի արուեստին բնութագիրը եւ գլխաւոր դերերգները։

«Լուսին Իշխանեան» (էջ 349-350)։ Դաշնակահարուհի Լիւսի Իշխանեանի մասին՝ շեշտելով իր արուեստին ու բնաւորութեան ազգային դիմագիծը։

«Հայնէի մարգարէութիւնը»* (էջ 350-351)։ Դրուագ մը՝ ըստ որում հաւաքոյթի մը ընթացքին Հայնէ կը կանխագուշակէ Պելլինիի մօտալուտ մահը։

«Անայիս Պօզապալեան» (էջ 352)։ Պէյրութահայ, այժմ Միլան հաստատուած սոփրանօ Անայիս-Լուիզ Պօզապալեանի կենսագրութիւնը։

«Օհան Տուրեան» (էջ 374)։ Լայփցիկի մէջ Օհան Տուրեանի նուագավարած նուագահանդէսներուն մասին։

«Արձագանգներ»*:
ԴԱՇՆԱԿԻ ՃԱՐՏԱՐԱՐՈՒԵՍՏԸ (էջ 378) - Երեւանի դաշնակի գործարանը արտադրեց Երեւան դաշնակներ, որոնք մեծ գնահատութեան արժանացան։ Միջոցներ կը ձեռնարկուին այդ գործարանի ընդլայնումին համար։

«Անգլիոյ հայ գաղութը իր անցեալ եւ ներկայ պատմութեամբ»*:
ԶԱՆԱԶԱՆ ԱՍՊԱՐԷԶՆԵՐՈՒ ՄԷՋ ՅԱՋՈՂԱԾ ՀԱՅԵՐ (էջ 409) - Անգլիոյ զանազան բնագաւառներու մէջ յաջողած հայերու անուններու յիշատակութիւն։ Երաժշտական մարզին մէջ կը գործեն՝ Ֆելիքս Աբրահամեան (երաժտա-քննադատ), Մանուկ Բարիքեան (ջութակահար), Օլիւ Զօրեան (ջութակահար), Հրաչ Գասպարեան (ջութակի ուսուցիչ), Էլէնա Գիւտեան (դաշնակահարուհի)։

«Դէմքեր Անգլիոյ հայ գաղութէն»*:
Տ. ՊՍԱԿ ԱՐՔԵՊԻՍԿՈՊՈՍ ԹՈՒՄԱՅԵԱՆ (էջ 410-411) - Երաժշտագէտ, Լոնտոնի Հայրապետական Պատուիրակ Տ. Պսակ Արք. Թումայեանի կենսագրութիւնը։

«Իտալիոյ հայ գաղութը իր անցեալ եւ ներկայ պատմութեամբ»*:
ԻՏԱԼԻՈՅ ՀԱՅ ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ՄԻՈՒԹԻՒՆԸ (էջ 448-450) - 1945-ին հիմնուած Իտալիոյ Հայ Մշակութային Միութեան ձեռնարկներէն է Սայեաթ Նովայի կեանքին

ու գործին նուիրուած երկու հանդէսները եւ Միլան այցելած Արամ Խաչատրեանին ի պատիւ սարքուած հիւրամեծարութիւնը:

ԼԱՒ ԴԻՐՔ ՈՒ ԱՆՈՒՆ ՈՒՆԵՑՈՂ ՈՒՐԻՇ ՀԱՅԵՐ (էջ 516) – Կը գտնուի Իտալիոյ բեմերուն վրայ մեծ յաջողութիւններու արժանացած սոփրանօ Լիւսի Սեւումեան-Արզումանեան:

«Հայկական փառատօնը Նիւ Եորքի մէջ» (էջ 614): Մայիս 13-ին Նիւ Եորքի մէջ կայացած հայկական փառատօնին մասին, որուն կը մասնակցին ամերիկահայ երաժիշտներ եւ խումբեր: Ձեռնարկը կը կրկնուի երկու անգամ:

«Համառօտ նօթեր գաղութէ գաղութ»*: Արամ Խաչատրեան Աթէնք պիտի երթայ Օգոստոսին, տեղւոյն նուագախումբին հետ նուագավարելու իր ստեղծագործութիւններէն բաղկացած նուագահանդէս մը (էջ 616):

«Մահագրութիւն»*:

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՄԵԼԻՔ-ՓԱՇԱՅԵԱՆ (էջ 627) – Նուագավար, կը մահանայ Մոսկուա, 1964 Յուլիս 9-ին: Կենսագրութիւն:

Տ. ՅՈՎՀԱՆՆԷՍ Ա. ՔՀՆՅ. ՀԱՃԵԱՆ (էջ 638) – Հասարակական գործիչ, երաժշտութիւն ուսանած է Ռոմանոս Մելիքեանէն եւ Թիֆլիսի երաժշտանոցին մէջ, կը մահանայ Թէհրան, 1964 Յունուար 16-ին: Կենսագրութիւն:

ԷՏԿԱՐ ՄԱՆԱՍ (էջ 648) – Երաժշտահան, կը մահանայ Պոլիս, 1964 Ապրիլին: Համառօտ կենսագրութիւն:

ԺԳ. ՏԱՐԻ, 1966

Վահագն Դաւթեան, «Հայաստանի երգը»* (էջ 86): Բանաստեղծութիւն՝ ձօնուած Թաթուլ Ալթունեանին:

«Եկ, իմ սրինգ»** (էջ 132): *Եկ, իմ սրինգ* երգին երկձայն ձայնագրութիւնը, խօսք եւ երաժշտութիւն Գարեգին Պէշկէօթիւրեանի:

«Գարեգին Պէշկէօթիւրեան եւ իր *Սրինգը*» (էջ 133-136): Առաջին անգամ ըլլալով կը հրատարակուի *Սրինգ* երգին ամբողջական բանաստեղծութիւնը: Երգին հեղինակ՝ բանաստեղծ եւ երաժշտահան Գարեգին Պէշկէօթիւրեանի մասին համառօտ կենսագրութիւն:

«Մակար Եկմալեան» (էջ 165-168): Մակար Եկմալեանի՝ Վահրամ Եպսկ. Մանկունիին հասցէագրած նամակը՝ որ կը հրատարակուի ձեռագիրի պատճէնով հանդերձ: Բացատրութիւններ նամակին մասին:

«Յուշանկար մը Բարսեղ Կանաչեանի երաժշտական գործունէութենէն» (էջ 169): Երկու լուսանկար Բարսեղ Կանաչեանի, մէկը՝ Պոլսոյ երգչախումբին հետ, 1920-ին, միւսը՝ առանձին դիմանկարը, որոնք լրացուած են անհրաժեշտ բացատրութիւններով:

«Տխուր մեղեդի մը Կոմիտաս Վարդապետէն» (էջ 177)։ Կոմիտաս Վարդապետի *Տողիկ* դաշնակի գործի ձեռագիրին պատճէնը, վերցուած Միսակեանի Ալպոմէն, Պոլիս։ Կից կը գտնուի Կոմիտաս Վարդապետի լուսանկարը Արշակ Զօպանեանին հետ։

«Մէկ մարդու կեանքը հերիք չէ» (էջ 177)։ Կոմիտաս Վարդապետի ասոյթներէն քաղուածք մը՝ ուր կը նշէ հայ երաժշտութեան հարցերը ուսումնասիրելու համար խմբային աշխատանքի մը անհրաժեշտութիւնը։

«Օփէրան Հայաստանի մէջ եւ այլուր» (էջ 259-260)։ Արամ Խաչատրեանի կարծիքը միջազգային եւ հայկական ժամանակակից օփերաներուն մասին՝ գտնելով որ համաշխարհային օփերան այսօր ճգնաժամ կ'ապրի։ Կը յայտնէ օփերա մը ստեղծագործելու իր ծրագիրին մասին։

«Հռչակաւոր Մարիա Գալլաս անցեալ տարուան իր ներկայացումներով Փարիզի մէջ» (էջ 261-266)։ Դրուագներ Մարիա Քալլասի բեմական եւ անձնական կեանքէն։

«Վոլֆկանկ Ամատէուս Մոցարտ գերեզման չունի...» (էջ 268)։ Մոցարթի թաղումին ու գերեզմանին մասին։

«Հռչակաւոր երաժշտագէտ Ռ. Վակնէր իր հոյակապ արուեստով եւ այլազան քերթուածներով» (էջ 273-275)։ Ռիչարտ Վակնէրի արուեստի դրսեւորումներուն, իր երկրպագուներուն եւ օփերաներու բեմադրութեան դժուարութիւններուն մասին։

«Թիթօ Կոպպի» (էջ 276-277)։ Ընդհանուր տեղեկութիւններ պարիթոն Թիթօ Կոպպիի մասին։

«Լուսին Ամարա» (էջ 280-281)։ Ամերիկահայ սոփրանօ Լուսին Ամարայի կեանքէն դրուագներ եւ քննադատներուն կարծիքները իր արուեստին մասին։

«Շաւարշ Մանուկեան. պուլկարահայ տաղանդաւոր կատակերգակ-դերասանը» (էջ 282-284)։ Պուլկարահայ օփերէթի երգիչ Շաւարշ Մանուկեանի կենսագրութիւնը եւ ստանձնած դերերգները։

«Սասունցու երգը»**, մշակում՝ Սոֆիա Սամուէլեան (էջ 292-293)։ Ստեղծագործութիւն մեներգի համար դաշնակի նուագակցութեամբ։

«Երաժշտագէտ տոքթ. Վահագն Մինասեան Սան Փաւլոյի Արմենիա երգչախումբին խմբավարը» (էջ 294-296)։ Արմենիա երգչախումբի հիմնադիր եւ խմբավար Վահագն Մինասեանի կեանքը, գործունէութիւնը եւ յօրինումները։

«Արամ Խաչատրեան կ'ըսէ» (էջ 296, 298)։ Արամ Խաչատրեանի կարծիքները երաժշտութեան մասին։

«Էտկար Մանաս» (էջ 297-298)։ Պոլսահայ երաժշտահան Էտկար Մանասի կենսագրութիւնը։

[Լուսանկար] (էջ 298)։ Լուսանկար աւստրիացի նուագավար Հերպերթ վոն Քարայեանի, որուն ազգութիւնը սխալմամբ կը վերագրէ հայութեան։

«Երկու արուեստագէտներու Այտա Ազնաւուրի եւ Տիրան-Ժորժ Կառվարենցի պսակադրութիւնը Փարիզի մէջ» (էջ 307-308)։ Երգչուհի Այտա Ազնաւուրի եւ երաժշտահան Տիրան Կառվարենցի ամուսնութեան նկարագրութիւնը, որ տեղի ունեցաւ 1965 Սեպտեմբեր 18-ին, Փարիզի Ս. Յովհաննէս Մկրտիչ եկեղեցիին մէջ, կնքահայրութեամբ Կարօ Գէորգեանի։

«Երաժշտագէտներու աւանը Դիլիջանի գեղատեսիլ բնութեան ծոցին մէջ» (էջ 326-328)։ Դիլիջանի մէջ կառուցուած երաժիշտներու հանգստարանին նկարագրութիւնը։

«Ժողովրդական գործիքների անսամբլը» (էջ 333-335)։ Հայաստանի ժողովրդական գործիքներու համոյթին, իր նուագողներուն եւ մեներգիչներուն մասին։

[Լուսանկար] (էջ 345)։ Երեւանի մտաւորականներու եւ արուեստագէտներու խմբանկար մը, ուր կը գտնուին մեծծօ-սոփրանօ Տաթեւիկ Սազանդարեան եւ երաժշտահան Ալեքսանդր Յարութիւնեան։

«Աւստրիոյ հայերը»**:

ՀԱՅԵՐ ՁԱՆԱՁԱՆ ԱՍՊԱՐԷԶՆԵՐԷ ՆԵՐՍ (էջ 356) - Վիեննայի երաժշտական ասպարէզին մէջ կը գործեն երաժշտահան Աւետիս Ջամբազեան եւ նուագավար Քարլ Կարապետեան։

ՀԷՐՊԷՐԹ ՖՈՆ ԳԱՐԱՅԵԱՆ (էջ 358-359) - Կը փորձէ հաստատել իր հայ ծագումը եւ կու տայ համառօտ կենսագրութիւնը։

«Ֆրանց Վերֆել»* (էջ 389)։ Ակնարկ Ֆրանց Վերֆէլի կեանքին վրայ, որ ամուսնացած է Կիւսթաւ Մալէրի այրիին հետ։

«Գերարդիական ինքնատպութեան աշխարհահռչակ ախոյեան Պիթըլզ քառեակը» (էջ 424-425)։ Պիթըլզի արուեստին եւ իրենց Միացեալ Նահանգներ կատարած այցելութեան մասին։

«Վակներեան քմայքներ» (էջ 473-474)։ Պայրոյթի ներկայացումներուն ընդհանուր մթնոլորտը նկարագրող երգիծանք։

[Երգիծանկարներ] (էջ 475)։ Երգիծանկարներ՝ որոնք կ'արտացոլեն Եոհան Շթրաուսի, Մոցարթի, Պեթհովէնի, Վակնէրի, Կերշուինի, Շոփէնի, Կրիկի, Չայքովսքիի, Ռոսինիի, Ռոտրիկեզի եւ Հոնեկէրի երաժշտական դիմագիծերը։

«Գաղութէ գաղութ»*:

ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՈՒՐԵԱՆ ԱԹԷՆՔԻ ՄԷՋ (էջ 564) - Արամ Խաչատրեան չորս նուագահանդէս կու տայ Աթէնքի եւ Սելանիկի մէջ եւ կ'այցելէ Հայ համայնքը, որմէ ետք ժընեւի մէջ սիրտի տագնապ անցընելով կը վերադառնայ Մոսկուա:

Ի ՊԱՏԻՒ ճՈՐճ ՄԱՐՏԻԿԵԱՆԻ ԵՂԱԾ ՀԱՆԴԻՍՈՒԹԻՒՆՆԵՐ ԱՆՑԵԱԼ ՏԱՐԵՇՐՋԱՆԻՆ (էջ 572) - Հայրենանուէր գործունէութիւն ծաւալած ամերիկահայ ճորճ Մարտիկեանի մասին: Տպագրուած է լուսանկար մը, ուր Շարլ Ազնաւուր կը ճաշակէ Մարտիկեանի ճաշարանին մէջ:

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՐԳԻ-ՊԱՐԻ ԽՈՒՄԲԸ ՓՈՐԹՈՒԿԱԼԻ ՄԷՋ (էջ 588) - Պէյրութի Քնար եւ Անդրանիկ խումբերու միացումով կազմուած երգի-պարի խումբը ելոյթներ կ'ունենայ Փորթուկալի, Ֆարոյի, Քոյմպրայի եւ Փորթոյի մէջ: Խումբին խմբավարն է Էմանուէլ Էլմաճեան, նուագավարը՝ Օննիկ Սիւրմէլեան, մեներգիչները՝ Արա Կիրակոսեան, Կարապետ Զատրըեան եւ Արփինէ Փէհլիւանեան: Խումբը նախապէս ելոյթ ունեցած էր Պաալպէքի փառատօնին:

ՀԱՄԱՌՕՏ ՆՈԹԵՐ ԼԻԲԱՆԱՆԱՀԱՅ ԳԱՂՈՒԹԷՆ (էջ 590) - Սոփրանօ Անայիս-Լուիզ Պօղապալեան Պաալպէքի փառատօնին կը մասնակցի Տօննա Աննայի դերով եւ կ'արժանանայ Սայիտ Աքլ մրցանակին:

«Հողվրտիք»*:

ՀԱՅԿ ԵԱՂճԵԱՆ (էջ 607) - Նուագավար, կը մահանայ Փիցպըրկ, Մարտ 20-ին: Կենսագրութիւն:

ՍԱՔՕ ՅԱԿՈԲԵԱՆ (էջ 609) - Խմբավար, կը մահանայ Փրովիտենս, 1965 Մարտ 10-ին: Կենսագրութիւն:

Հ. ՄՈՎՍԷՍ ՎՐԴ. ՍՐԱՊԵԱՆ (էջ 610) - Երաժշտագէտ, կը մահանայ Վիեննա, Ապրիլ 23-ին: Կենսագրութիւն:

ՇԱՐԼ ՏԱԼԵԱՆ (էջ 614) - Երգիչ, կը մահանայ Երեւան, Նոյեմբեր 7-ին: Կենսագրութիւն:

ՅԱՐՕ ՍՏԵՓԱՆԵԱՆ (էջ 618) - Երաժշտահան, կը մահանայ Երեւան, 1966 Յունուար 9-ին: Համառօտ կենսագրութիւն:

«Անհետացած օտար դէմքեր»*:

ԱԼՊԷՐԹ ՇՎԱՅՑԸՐ (էջ 619) - Երգեհոնահար, Պախի մասնագէտ, աստուածաբան, բժիշկ, կը մահանայ Լամպարենէ, Սեպտեմբեր 4-ին:

ԺԴ. ՏԱՐԻ, 1967-68

[Լուսանկար] (էջ 193): Էջմիածինի երգչախումբը Թիֆլիսի մէջ, 1905-ին: Կեդրոնը կը գտնուի Կոմիտաս Վարդապետ:

Յ. Գեղարդ, «Բարսեղ Կանաչեան» (էջ 327-333): Երաժշտահան եւ խմբավար Բարսեղ Կանաչեանի արուեստին բնութագրութիւնը:

Գլարէնտոն, «Լսէ՛, երիտասարդ դաշնակահար» (էջ 334-335): Երիտասարդ դաշնակահարի մը ուղղուած խրատներ:

«Ալեքսանդր Յարութիւնեան» (էջ 336-338)։ Երաժշտահան եւ դաշնակահար Ալեքսանդր Յարութիւնեանի կենսագրութիւնը։

«Քէթի Պէրպէրեան. բազմատեսակ շնորհներով օժտուած երգչուհի մը» (էջ 339-340)։ Երգչուհի-դերասանուհի Քաթի Պէրպէրեանի կենսագրութիւնը եւ արուեստին բնութագրութիւնը։

«Արաքս երգչախումբը խմբավար Ժան Ալմուխեանի ղեկավարութեամբ» (էջ 341-343)։ Պուենոս Այրէսի առաջնակարգ Արաքս երգչախումբին եւ իր հիմնադիր խմբավար Ժան Ալմուխեանի կենսագրութիւնները։

«Գոհար Գասպարեան ամէն տեղ» (էջ 344-345)։ Սոփրանօ Գոհար Գասպարեանի վերջերս կատարած այցելութիւնը Մեքսիքայի տարբեր քաղաքներ։ Բազմաթիւ լուսանկարներ։

«Երաժշտագէտ Յարօ Ստեփանեան» (էջ 346-347)։ Երաժշտահան Յարօ Ստեփանեանի կեանքն ու ստեղծագործութիւնը։

«Միայն մէկ անուն՝ Մոցարտ» (էջ 353)։ Շարլ Կունոյի հիացական կարծիքը Մոցարթի մասին։

«Ձիւն, մի իջիր»**, խօսք՝ Մարօ Մարգարեան, երաժշտութիւն՝ Երուանդ Սարդարեան (էջ 354)։ Ստեղծագործութիւն մեներգի համար դաշնակի նուագակցութեամբ։

«Զուարթ դրուագներ մեծերու կեանքէն»* (էջ 408)։ Դրուագ մը Լիսթի կեանքէն։

«Արամ Խաչատրեանին շրջապտոյտը» (էջ 512-513)։ Արամ Խաչատրեանի 16 նուագահանդէսները Միացեալ Նահանգներու մէջ եւ հայ համայնքին կողմէ տրուած պատուասիրութիւնը Ուաշինկթընի մէջ։

«Տերեւաթափը հայաշխարհի մէջ»*:

ԲԱՐՍԵՂ ԿԱՆԱՉԵԱՆ (էջ 566) - Երաժշտահան եւ խմբավար, կը մահանայ Պէյրութ, 1967 Մայիս 21-ին։ Կենսագրութիւն։

ԳՈՀԱՐԻԿ ՂԱԶԱՐՈՍԵԱՆ (էջ 569-570) - Երաժշտահանուհի եւ դաշնակահարուհի, կը մահանայ Փարիզ։ Կենսագրութիւն։

ՔՆԱՐ ԱԶՆԱՒՈՒՐԵԱՆ (էջ 589) - Դերասանուհի եւ երգչուհի, մայրը Շարլ Ազնաւուրի, կը մահանայ Մոսկուա, 1966 Սեպտեմբեր 24-ին։ Կենսագրութիւն։

ԵՐՈՒԱՆԴ ՍԱՀԱՌՈՒՆԻ (էջ 597) - Երաժշտահան, կը մահանայ Երեւան, Յուլիս 1967-ին։ Կենսագրութիւն։

ԿԱՐՕ ԶԱՔԱՐԵԱՆ (էջ 599-600) - Երաժշտահան եւ խմբավար, կը մահանայ Երեւան, 1967-ին։ Կենսագրութիւն։

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ԴՈԼՈՒԽԱՆԵԱՆ (էջ 603) - Երաժշտահան, կը մահանայ Մոսկուա, 1968 Յունուար 15-ին։ Կենսագրութիւն։

ԲԱՐՈՒՆԱԿ ՉԻԼՃԵԱՆ (էջ 604) - Խմբավար, դերասան եւ հասարակական գործիչ, կը մահանայ Փարիզ, 1968 Մարտ 10-ին։

ՑԱՆԿ ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐՈՒ

Պատրաստեց՝ Հայկ Աւագեան

ՁԱՅՆԱՆԻՇԵՐՈՒ ԲԱԺԻՆ

ՅԱՐՈՒԹԻՒՆ ՍԻՆԱՆԵԱՆ
ՆԱՒԵՐԳ
մեներգի համար դաշնակի նուագակցութեամբ

Պոլսահայ երաժշտական դպրոցի կարկառուն ներկայացուցիչներէն մէկն է երաժշտահան, նուագավար, ջութակահար եւ դաշնակահար Յարութիւն Սինանեան (1872-1938)։

Չուհաճեանի լաւագոյն աշակերտներէն մէկը եւ անոր աւանդոյթներուն անմիջական շարունակողը, Սինանեան թէեւ չունէր իր ուսուցիչին բոցավառ նկրտումները եւ հզօր տաղանդը, բայց իր նրբաճաշակ ստեղծագործութիւններով, գեղագիտական բարձրարուեստ դրսեւորումներով եւ երաժշտական բազմակողմանի գործունէութեամբ մեծապէս նպաստեց հայ երաժշտութեան բարգաւաճումին։

Սինանեանի արուեստը, ինչպէս ընդհանրապէս պոլսահայ երաժշտական մասնագիտացուած (professional) դպրոցը, տակաւին ըստ արժանւոյն չէ ուսումնասիրուած եւ արժեւորուած։ Ապրելով հայրենի հողէն հեռու, ԺԹ. դարու պոլսահայերը հիմնադրեցին ուրոյն ուղղութիւն մը, ստեղծելով հայ հոգեւոր երաժշտութեան, քաղաքային փոլքլորի եւ արեւելեան երաժշտութեան ընդհանրացուած ելեւէջներու գեղեցիկ համաձուլուածք մը։ Միաժամանակ, պոլսահայ դպրոցը հանդիսացաւ առաջինը՝ որ եւրոպական մասնագիտացուած երաժշտութեան դարաւոր զարգացում ապրած արհեստավարժական (technical) հիմունքները ամենալայն հորիզոններով փոխադրեց Մերձաւոր Արեւելք, հիմնելով մերձաւոր արեւելեան առաջին երաժշտական արհեստավարժական դպրոցը։

Նաւերգը՝ իր փոքր ծաւալով եւ միանշանակ բովանդակութեամբ, հազիւ թէ ներկայացնէ պոլսահայ դպրոցին ամբողջական դէմքը, բայց գեղեցիկ արտացոլում մըն է Սինանեանի բնատուր երաժշտական ընդունակութիւններուն, մեղեդիական, դաշնակումային (harmonization) եւ կառուցուածքային զարգացումի թարմ զգացողութեան։

Նաւերգը տպագրուած է *Տարեցոյց Նշան-Պապիկեանի* մէջ, Կ. Պոլիս, 1905, էջ 209-217։

Հ. Ա.

ՆԱՒԵՐԳ
BARCAROLLE

Խօսք՝ Աղեքսանդր Փանոսեան

Երաժշտութիւն՝ Յարութիւն Սինանեան

Andantino
Introduction

Piano

mf

cresc.

f

Fine

(16) **Chant**

p

Մեր նաւն իր-րեւ փե-տուր հո-վե-րուն անձ-նա-տուր ալ-

21 *cresc.*

-եաց վը-րայ ծը-փուն թա-փա-ռինք օրն ի բուն։ Ինչ

25 *f*

հարկ թեւ-նակ ու ղեկ այս ծա-ծանքն է ա-ղէկ կա-

29

dim.

-պու-տակ ջու-րե-րէն օ-րօր-ուինք հեշ-տօ-րէն: Երկ-նից

33

տակ յու-սա-փառ սա-հինք լուռ ան-բար-բառ քող մեր

Violon

mf

sempre legato

37

հո-գեր չըն-չին ամ-պերն ի վեր թըռ-չին: Եւ ե-

tr

cresc.

f

41

-րազ - ներ թե - թեւ մեր հոգ-ւոյն տա - լով թեւ ե-ղե-

ad libitum

mf

45

f

-մի թու - փե - րէն բու - բուլ - ներ մեզ բե - րեն:

Մեր սրտին անդորրիկ
Սէրն է կուռ փոքրիկ.
Ուր անփորձ մենք նաւազ
Կը դիմենք վազն ի վազ:

Նայուածքներն աչքերուն
Տարփալից ու սիրուն,
Փայլակի հանգունակ,
Կը շողան շարունակ:

Եւ լուսնակն ու արեւ
Կը ժպտին մեր վերեւ,
Մինչ հեռու եզերքէն
Նուագներ մեզ կ'երգեն...

Մեր նաւն իբրեւ փետուր
Հովերուն անձնատուր
Ալեաց վըրայ ծըփուն
Թափառինք օրն ի բուն:

ՄԱՄՈՒԼԻ ՅԻՇՈՂՈՒԹԵՆԷՆ

Անթիւ են Կոմիտաս Վարդապետի մասին գրուած յուշերը: Գրած են ամենատարբեր մասնագիտութեան տէր անձեր՝ երաժիշտներ, բանաստեղծներ, արձակագիրներ, բժիշկներ, եւլն.: Բոլոր յուշագրութիւններն ալ մինչեւ այսօր կը կարդացուին մեծ հետաքրքրութեամբ եւ յափշտակութեամբ, քանզի անոնք կ'արտացոլեն աննման երաժիշտին անհատական թէ ստեղծագործական դիմագիծին զանազան թաքուն կողմերը եւ կ'ամբողջացնեն իր մասին մեր ունեցած պատկերացումները: Բոլոր յուշագիրներն ալ գրած են անհուն սիրով ու երկիւղածութեամբ, հայ երաժշտութեան պատմութեան մեծագոյն անհատականութեան հետ ծանօթացած ըլլալու արդար հպարտութեամբ:

Ստորեւ կը ներկայացնենք այս յուշագրութիւններէն մէկը՝ գրուած Յովսէփ Եպս. Կարապետեանի կողմէ եւ լոյս տեսած Կոմիտաս Վարդապետի վախճանէն երկու ամիս ետք, Նիւ Եորքի *Հայաստանի կոչնակ*ին մէջ:

Խմբգր.

ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏ
(ՅՈՒՇԵՐ)

Կոմիտաս Վարդապետ՝ մանուկ հասակէն իսկ՝ անձին վրայ կրեց կրկանքն ու տառապանքը, եւ իր ծննդավայրէն՝ Քէօթահիայէն մինչեւ Ս. Էջմիածին, եւ անկէ ալ մինչեւ արտասահմանեան հայաշատ քաղաքներ ու գիւղեր, անսայթաք ու անմոլար քալեց, երգելով հայուն դարաւոր տառապանքն ու վիշտը: Ան գիտակից իր կոչումին, կգայուն հոգւոյն եւ ալեկոծ սրտին քնարը ձեռքը՝ երկրէ երկիր ման գալով կանայան ազգութեանց ծանօթացուց հայուն փառաւոր անցեալն ու ողբալի ներկան: Կոմիտաս Վարդապետ իր փոթորկայոյլ աննման ձայնին ելեւէջներով հանուր մարդկութեան հասկցուց թէ կայ հայ ազգ մը, որ ապրած է անցեալին մէջ, եւ ապրիլ կ'ուզէ ներկային:

Այլ համաշխարհային պատերազմի ընթացքին, 'ի տես ազգին կաւակներուն ահաւոր նահատակումին, փլաւ անոր կգայուն հոգին եւ լռեց, բայց այդ լռութեան մէջ իսկ պերճախօսութիւն մը կայ, որ կը գերազանցէ ամէն ճարտարախօսութիւն:

Որչա՜փ ուրախ եմ, որ ի Փարիզ, տարւոյս Մայիսի ամսոյ մէջ, ինքս, ազնուասիրտ Պ. Ա. Հարենց եւ Տեարք Նշան Չիւրիւքտիշեան եւ Կարօ Ուշաքլեան հայրենակիցներս միասնաբար այցելեցինք հիւանդանոց, ուր Կոմիտաս Վարդապետ կատ կատ խօսեցաւ բոլորիս հետ, յիշեց ծնողքս եւ մեր ընտանեկան պարագաները, յիշեց Քէօթահիան, ծննդավայրը. յիշեց Ս. Էջմիածինը, եւ յատակ պայծառատեսութեամբ յորդորեց մեզ որ գուրգուրանք հայ ազգի կաւակաց ամբողջութեան վրայ. - «Սիրեցէք, շատ սիրեցէք վիրաւ որդեկավի ապրիք» ըսաւ: Արդէն՝ անոր սիրող սիրտն ու մաքուր հոգին ուրիշ բան չէին կարող թելադրել, այլ միմիայն սիրել, ցվերջ սիրել:

Հուսկ յետոյ, իր հրամանով ծունկ չոքեցանք անկողնոյն առջեւ, եւ ինք կրօնականի վեհ ու ջինջ սրտովը, ուժասպառ ձեռքը մեր գլուխներուն վրայ դնելով մի առ մի օրհնեց զմեզ, ապա, համբուրել տուաւ իր օծուն ձեռքը, եւ մենք րոպէի

վեհութեան տակ յուկուած, արցունքը աչքերնուս հրաժեշտ առինք իրմէ, հրաժեշտ մը՝ որ անմոռանալի պիտի մնայ ցվերջ կեանքիս:

Յոյժ ուրախ էինք, որ արժանացանք Վարդապետին խնկաբոյր օրհնութիւններուն, այլ միանգամայն տխուր էինք յոյժ, վի տեսանք անոր խնկագոյն ու հիւծեալ դիմագիծը:

Այսօր երբ վշտասիրտ հոգիով գրիչս կը շարժեմ գրելու սրտիս սուգը, յիշողութեանս մէջ դրոշմուած հետեւեալ դրուագը կը տանի կիս դէպի ընդհանուր պատերազմի 1916 թուականը:-

Նոյն տարւոյ Աւագ շաբաթն էր, Ծաղկազարդի Կիրակի իրիկունը, Պոլսոյ հեռաւոր թաղերու ժողովուրդը գունդագունդ կը դիմէր Գուրուչէշմէի Երեւման Ս. Խաչ եկեղեցին, ժամ առաջ եկեղեցւոյ մէջ տեղ գրաւելու: Կոմիտաս Վարդապետն էր որ պիտի կատարէր Դռնբացէքի վսեմ արարողութիւնը, եւ պիտի երգէր «Բա՛ց մեզ, Տէր»ը:

Աքսորութենէ հրաշքով Պոլիս դարձին՝ որդիական սիրով ընդ առաջ երթալով լուսահոգի հօրս փափաքին, որուն հետ ազգականական կապերով կապուած էր, նոյն տարւոյ Ս. Զատկի տօնը մեր նախապետական տան մէջ միասին պիտի անցընէր, եւ միեւնոյն ատեն Աւագ շաբաթուայ տօնական օրերուն թաղիս եկեղեցւոյն պիտի նախագահէր:

Ինքս ալ Զատկական տօնին առթիւ պատկան Ինշաաթ Թապուրիս գումանտան պէյէն արձակուրդ առնելով Պ. Մկրտիչ Ջանանի հետ Պոլիս փութացինք Պանտրմայէն, ուր կը ծառայէինք որպէս դեղագործ սպայ *միւլազիմ էվվէլի* աստիճանով Ջանանի հետ, որ այժմ, Երեւան, «Պետական վաստակաւոր դերասան» է:

Հասայ տուն, եւ ըստ մեր տան ընկալեալ գեղեցիկ սովորութեան՝ ծնողացս ձեռքը համբուրելէ վերջ, Հայր Սուրբին ձեռքն ալ համբուրել ուզեցի, բայց ինք ոտքի ելնելով՝ ողջագուրուեցաւ. «եւ բարով, բարով եկար Գառլը ճան, լաւ որ եկար, եթէ չգայիր պապային եւ մեր ուրախութիւնը կատարեալ չպիտի լինէր, ի՛նչ ալ ճարպիկ ես ճիշդ օրին արձակուրդ առնելուդ մէջ», ըսելով կատակեց:

Ուրախ կուարթ ճաշեցինք եւ երեկոյեան պահուն բոլորս միասին եկեղեցի գացինք, խնկապէս վեհ էր րոպէն, երբ իր պարթեւ հասակով բեմ բարձրանալով փակեալ Ս. Սեղանին առջեւ ծունկ չոքեցաւ, երկու կողքին ես եւ եղբայրս նոյնպէս ծնկաչոք, առաւ ձեռքը տաճարի խոշոր բանալին եւ վեղարը ձախ ձեռքը բռնած, գլխաբաց սկսաւ երգել՝ նախ մեղմ ապա գոռ ձայնով »Բա՛ց մեզ, Տէր«ը. առաջին բաժինը վերջացուց, բայց, երբ սկսաւ երկրորդը՝ յանկարծ այլայլեցաւ, դէմքը տխրութեամբ պատեցաւ եւ ձայնը սկսաւ դողալ, ասոր ի տես՝ մենք, երկու եղբայրներս, հասկցանք թէ՝ Վարդապետը կը գտնուի յուզեալ վիճակի մը մէջ, չկրցաւ լրացնել երկրորդ բաժինը եւ երբ, »ողբալով կարդամ առ քեզ« բառերը հազիւ լսելի ձայնով կ'արտասանէր, աչքերէն արցունքներ կը հոսէին, եւ խուռներամ բազմութիւնն ալ ազդուած կու լար:

Մեծ Վարդապետին եկեղեցիէն ներս կատարած արարողութեան վերջինը եղաւ այդ, անկից յետոյ իր դժբախտ կեանքի ապրումը ծանօթ է բոլորիս:

«Ողբալով կարդամ առ քեզ», այո՛, ողբալով է որ կը կարդանք Վարդապետի խնկելի ու անմոռաց յիշատակին, ի՛նչ աղերս պերճաբարբառ՝ որուն խորհրդաւոր իմաստին համեմատ յուզիչ շեշտաւորումով երգեց ծնկաչոք, Աստուծոյ սուրբ խորանին առջեւ, իր ողբալի ու անօգնական ժողովուրդին համար:

Կը յիշեմ սրտեր այեկոծող հայեացքը, ողբաձայն հեկեկումներն ու քարերն անգամ հալեցնող կզայուն ձայնը՝ որով Աստուածային ողորմութեան դուռներուն բացուիլը աղերսեց իր պաւակներուն համար, որոնք ցայսօր կը թափառին աստանդական, եւ ազգերու խառնարանին մէջ ձուլուելու ահաւոր վտանգին առջեւ շշմած ու շուարուն՝ դէպի անդունդ կը դիմեն:

Հա՛յ ժողովուրդ, հետեւէ վշտաչարչար մեծ Վարդապետին վերջին կտակին. - Սիրեցէք զիրար, եւ շատ սիրեցէք, որպէսզի կարող ըլլաք ապրիլ ու պահել ձեր նորաքողբոջ հայրենիքը, ձեր ազգութիւնը, ձեր գոհար լեզուն եւ ձեր գոյութեան միակ սիւնը եղող նուիրական եկեղեցին, որ ներկայիս հոսանքներու խաղալիք դարձած կը տարուբերի անօգնական:

Օրհնեա՛լ ըլլայ սուրբ եւ անմոռաց յիշատակը աննման հայր եւ հայրենասէր մեծ Վարդապետին:

Հանգի՛ստ իր յոգնատանջ ոսկորներուն, եւ վայելում Աստուածային լուսափայլ տեսոյն, որուն այնքան արժանի է պաշտելի Կոմիտաս Վարդապետ:

Նիւ Եորք

Յովսէփ Եպս. Կարապետեան

Հայաստանի կոչնակ, շաբաթաթերթ, Նիւ Եորք, 14 Դեկտեմբեր 1935, ԼԵ. տարի, թիւ 50, էջ 1185-1186

ՔՆՆԱԽՕՍԱԿԱՆ՝ ՀԻՆ ԵՒ ՆՈՐ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐՈՒ

ՔԱԹԻ ՊԷՐՊԷՐԵԱՆ
NEL LABIRINTO DELLA VOCE

Աշխարհահռչակ մեծծօ-սոփրանօ Քաթի Պէրպէրեանի (Մասաչուսէթ, 1925 - Հռոմ, 1983) տարբեր շրջաններու կատարած կենդանի եւ սթիւտիոյի ձայնագրութիւններու հաւաքածոյ մըն է *Nel labirinto della voce* (Ձայնի լաբիրինդոսը) խորագիրով սալիկը (ընկերութիւն՝ Aura, թիւ՝ 146, արտադրութեան թուական՝ 1999, վայր՝ Իտալիա):

Ընտրուած երգերը ցոյց կու տան Պէրպէրեանի կատարելու տիրապետումը տարբեր դարաշրջաններու եւ դպրոցներու արտայայտչական առանձնայատկութիւններուն, ինչպէս նաեւ իր արհեստավարժական (technical) անսահման հնարաւորութիւնները:

Պէրպէրեան նախ եւ առաջ բեմական արուեստագիտուհի մըն է: Այս յատկութիւնը իր դրոշմը ձգած է ձայնագրութիւններուն անզուգական մեկնաբանութիւններուն վրայ, ուր յստակօրէն լսելի եւ գրեթէ տեսանելի է երգչուհիին բեմականդերասանական խաղարկութիւնը՝ արտացոլուած երգեցողութեան իւրատիպ ելեւէջումներուն մէջ: Միաժամանակ, սալիկը զգացնել կու տայ՝ որ այստեղ որքան բան կորսուած է իր բեմական անմիջական ձգողականութենէն, թելադրելով տեսաերիզի մը հրապարակումին անհրաժեշտութիւնը:

Սալիկը կը սկսի Հենրի Փըրսըլի *Nymphs and Shepherds*-ին (խօսք՝ Թոմաս Հատուէլ) դիւրագնաց եւ ողորկ մատուցումով:

Կը յաջորդեն հինգ հայկական երգեր: Անյայտ հեղինակի *Սիրուհիս* երգը կը հրամցնէ տրամադրութիւններու սահուն փոփոխութիւններով, նոյնպէս անյայտ հեղինակի *Լուսին ելաւ*՝ կուռ ու սեղմ ոճով, Յարութիւն Մեհրապի *Խնձորի ծառը*՝ զուարթագին ոգումով, Գուրգէն Ալեմշահի *Իմ երգը*՝ խոր արձագանգումներով եւ նրբակերտութեամբ, Մեհրապի *Առաւօտը*՝ հեշտասուն անուշութեամբ:

Տեղին կ՚օգտագործէ ձայնասահումը (portamento): Օրինակ, երբ *Խնձորի ծառ*ին «Հէյ, անուշիկ» եւ «Հէյ, խորոտիկ» բառերուն հետ արտաբերած ձայնասահումը կը միացնէ նազանիութեան հետ, յառաջ կը բերէ տպաւորիչ գրաւչութիւն մը:

Հակառակ գլխային ձայնարտաբերումի արհեստավարժութեան օգտագործումին, Պէրպէրեան բիւրեղեայ յստակութեամբ պահպանած է բառերուն առոգանութիւնը եւ հայկական երաժշտութեան բնորոշ մանր զարդոլորումները (ornament), որով կ՚ապացուցուի՝ թէ գլխային ձայնարտաբերումը երբեք խանգարիչ հանգամանք չի հանդիսանար բառերուն եւ զարդոլորումներուն համար, ինչպէս կը կարծուի երբեմն: Կարեւորը՝ այդ արհեստավարժութեան օգտագործումին կերպն է:

Կատարումները լեցուն են նաեւ մեկնաբանական մանրամասնութիւններով: Վերցնենք, օրինակ, *Սիրուհիս* երգին երկրորդ տունը.

«Աղջի դու սիրուն
Ճքեղ անունով
Սեւորակ աչքով
Երփնածիր ունքով»:

«Աղջի» բառը Պէրպէրեան կը կատարէ համեմատաբար ցած ձայնադիրով (position)՝ առաջին վանկին աւելցնելով հեգնախառն չեչտ մը, որուն կը յաջորդէ զարդանախչով համեմուած «սիրուն»-ը: «Ծքեղ»-ին կու տայ պայծառ չեչտ մը, «սեւորակ»-ին հետ կը մթագնէ երանգը՝ գայն զուգակցելով փակ ձայնադիրի հետ, իսկ «երփնածիր»-ը կ'երգէ բաց ձայնադիրով մը: Եւ այս բոլորը՝ առանց կորսնցնելու իմաստային ամբողջականութիւնը կամ վնասելու ձայնի գունային միասնականութեան:

Ուրիշ աչխարհ մը կը փոխադրեն Հէյթոր Վիլլա-Լոպոսի երկու երգերը՝ "Desejo" (*Serestas*, թիւ 10) եւ "Xangô" (*Canções Típicas Brasileiras*, թիւ 4), իրենց հարաւ-ամերիկեան բնորոշ ելեւէջումներով: Հետաքրքրական է երկրորդ երգին մէջ Պէրպէրեանի արտաբերած կրծքային թաւ, լիահնչիւն ծաւալը:

Քուրթ Ուայլի երեք երգերը՝ *Song of sexual slavery* (խօսք՝ Պերթոլտ Պրեխթ, անգլերէն թարգմանութիւն՝ Ք. Պէրպէրեան), *Le grand Lustucru* (խօսք՝ Ռոժէ Ֆերնայ եւ Ժաք Տրվալ), *Surbaya Johnny* (խօսք՝ Պերթոլտ Պրեխթ եւ Հերպէրթ Հարթիկ, անգլերէն թարգմանութիւն՝ Ք. Պէրպէրեան), իրենց մերթ յարձակողական, մերթ ցալտուն եւ մերթ ասերգանման կատարումներով վեր կը հանեն Պէրպէրեանի այլ դէմքը՝ իր բեմական-դերասանական ունակութիւնները: Երեք երգերը ձայնագրուած են Իտալիոյ մէջ, 1969 Յունուար 21-ին, դաչնակի նուագակցութեամբ, ի ներկայութիւն ունկնդիր հասարակութեան: Ճիշդ մէկ ամիս առաջ՝ 1968 Դեկտեմբեր 21 եւ 23-ին, Պէրպէրեան նոյն երգերը ձայնագրած էր Նիւ Եորքի մէջ, սթիւտիոյի պայմաններով, սենեկային նուագախումբի նուագակցութեամբ (ընկերութիւն՝ Bmg Classics, RCA Victor Gold Seal, թիւ՝ 09026-62540-2, արտադրութեան թուական՝ 1995): Երկուքին ալ կատարողական ընդհանուր յղացքը միանման է: Սակայն առաջինին մէջ նրբերանգումները եւ ներքին յուզումները տիրացած են չատ աւելի վառ կուտակումներու եւ բանադործութեան (dramatism), մինչդեռ հասարակութեան բացակայութիւնը երկրորդին մէջ առաջնորդած է յղկուած ու մտածուած արտայայտութեան: Ճիշդ է, բոլոր խակական արուեստագէտները բան մը կը կորսնցնեն սթիւտիոյի մէջ: Սակայն Պէրպէրեանի վաստակածը ունկնդիրներու գրգիռէն կը գերակչռէ ընդունուած չափանիչերը եւ կը փաստէ իր բեմական առաջնահերթութիւնը եւ օժտուածութիւնը խաղարկային եւ հաղորդակցական բացառիկ ներուժականութեամբ: Որոչ ազդեցութիւն մը կրնայ թողած ըլլալ նաեւ երկրորդին նուագախումբը: Թէեւ երգերուն նուագախումբի մչակումը Պերիոյի կողմէ կատարուած է թափանցիկ, նրբահիւս չարայարութեամբ եւ հրաչալի ձայնայարաբերութիւններով, սակայն ինքնին նուագախումբ հասկացութիւնը կրնայ պէրպէրեանական բարձրաթռիչ մտոլորումներուն որոչ կաչկանդումներ առաջադրած ըլլալ: Ամէն պարագայի, մենք հակուած ենք նախընտրելու ունկնդիրներուն ներկայութեամբ ձայնագրուածը:

Լուչիանօ Պերիոյի *Sequenza III*-ն գրուած է միայնակ ձայնի համար (առանց նուագակցութեան) եւ ունի տարակայքային (atonal) եւ անստոյգ (aleatory) հենք: Այս տեսակ գործեր կատարելու համար անհրաժեչտ է բացարձակ լսողութիւն եւ լայն երեւակայութիւն, որոնց լիովին կը տիրապետէ Պէրպէրեան: Բաց աստի, այստեղ Պէրպէրեան կը հաստատէ իր ձայնական անսահման հնարաւորութիւնները եւ կը բացայայտէ նոր արհեստավարժութեան մը գոյութիւնը, հանդէս բերելով ձայնարտաբերումի այլաբնոյթ տարատեսակներ՝ գլխայինն ու կրծքայինը՝ իրենց զանազան նրբերանգներով, թրթռացուած ձայնանիչն ու ոչ-թրթռացուածը, բացն ու փակը,

կոկորդայինն ու ռնգայինը, եւլն.: Ան կը զարմացնէ ամենամեծ ձայնանիշէն մինչեւ ամենաբարձրը կատարած դիւրին անցումներով ու ցայտումներով, ձայնային ծայրամասերուն վրայ կատարած ելեւէջումներով, հեռաւոր հնչիւններու համաձոյլ յաջորդականութեամբ, ինչպէս նաեւ արտայայտչական հարստութեամբ եւ զգացումներու տարբեր չերտերու գծագրումով: Եւ բնաւ պատահական չէ՝ որ Պէրպէրեանի համաչխարհային հռչակը կապուած է յատկապէս այս տեսակ առաջամարտ (avant-garde) երաժշտութեան մեկնաբանութեան հետ, յաճախ անիրաւացիօրէն մոռացութեան մատնելով իր միւս կատարումները: Յիշենք, որ 1950-66-ին Պէրպէրեան ամուսնացած էր Պերիոյին հետ, որոնք կապուած էին ստեղծագործական սերտ համագործակցութեամբ:

Պիթըլզի երեք երգերը (*Yesterday, Michelle, Ticket to Ride*) Պէրպէրեանի կողմէ դիտուած են նոր դիտանկիւնէ մը իրենց դասական ու ջերմ մօտեցումով, թէեւ որոշ կրաւորականութիւն մը դժուար չէ նկատել առաջինին մէջ:

Պէրպէրեանի յօրինած *Stripsody*-ն՝ միայնակ ձայնի համար, կ'ընթանայ Պերիոյի ուղիով: Ձայն գրած է միահիւսելով ամերիկեան Tarzan-ի եւ Superman-ի շարժանկարներու տեսարաններէն պատառիկներ, օգտագործելով մեղու մը հարուածելուն ձայնը, մէջբերելով "Sempre libera"-էն (*La traviata*) եւ *Ticket to Ride*-էն ենթադաստթներ (motif) եւլն., որոնք միասին կազմած են հրաշալի ամբողջականութիւն մը:

Պերիոյի *Avendo gran desio* երգը՝ հիմնուած ըլլալով ԺԲ. դարու բանաստեղծ Ճաքոփօ տա Լենթինիի բառերուն վրայ, ունի աւանդական լուծումներ, բստ այնմ ալ ստացած է համապատասխան կատարում Պէրպէրեանի կողմէ:

Անցում օփերէթին: Օֆընպախի *La Périchole* օփերէթէն "Ah, quel diner"-ին մեկնաբանութիւնը հերքում մըն է այս սեռի ժամանակակից կատարողականութեան բնորոշ զուտ երգչային-օփերային մօտեցումին, եւ վերադարձ դէպի հին ժամանակներու դերասան-երգիչին: Եթէ աւելցնենք նաեւ Պէրպէրեանի ձայնական գեղեցկութիւնն ու պերճախօս հնարագիտութիւնը, կ'ունենանք օփերէթի մեկնաբանութեան եզակի նմոյշ մը: Այս երգը ձայնագրուած է կենդանի կատարումէ, Իտալիոյ մէջ, 1975 Հոկտեմբեր 7-ին: Մէկ ու կէս տարի առաջ՝ 1974 Փետրուար 25-ին, նոյն երգը դարձեալ ձայնագրած էր կենդանի կատարումով Սպանիոյ մէջ (ընկերութիւն՝ Rtve, թիւ՝ 65002): Համեմատութիւնը ցոյց կու տայ՝ թէ որքան կանխամտածուած ու ծրագրուած մեկնաբանութիւն մը ունի Պէրպէրեան, քանզի երկու երգերուն կատարումները՝ հակառակ իրենց կշռութային եւ արտայայտչական ազատութեան, գրեթէ միանման են: Տարբերութիւնները կը վերաբերին լոկ մանրամասնութիւններուն: Այս կէտը կարեւոր նկատեցինք նշել, քանզի երբեմն այն թիւր տպաւորութիւնը կրնայ յառաջանալ՝ որ Պէրպէրեանի ոչ-տաղաչափեալ ընթերցումները եւ թուացեալ յեղումները արդիւնքն են բուպէական յանկարծաբանութեան (improvisation):

Եթերայնութիւն, փափկութիւն, բիւրեղութիւն, վերացարկութիւն, թախիծ կ'արտահոսէ երիք Սաթիի հինգ երգերու մեկնաբանութիւններուն մէջ՝ *La Diva de l'Empire* (խօսք՝ Տոմինիք Պոննօ եւ Նումա Պլէ), "Chanson" (*Quatre petites mélodies*, թիւ 3, խօսք՝ անյայտ, ԺԸ. դար), "Air du poète" (*Ludions*, թիւ 4, խօսք՝ Լէոն-Փօլ Ֆարկ), "Adieu" (*Quatre petites mélodies*, թիւ 4, խօսք՝ Ռէյմոն Ռատիկէ) եւ "Daphénéo" (*Trois mélodies de 1916*, թիւ 2, խօսք՝ Միմի Կոտեպսքա):

Սթռաւինսքիի երեք մանկական երգերը՝ *Tilim-Bom, Gusy i lebedi* (բադեր եւ

կարապներ) եւ *Medved'* (արջ), չարունակութիւն մըն են Պէրպէրեանի աննման պէսպիսութեան:

Ուիլիամ Ուալթընի *Façade* երաժշտական ներկայացումը (խօսք՝ Էտիթ Սիթուէլ) գրուած է պատմողի եւ նուագախումբի համար, որմէ այստեղ ներկայացուած է չորս երգ՝ "Tango-Pasodoble", "Tarantella", "Something lies beyond the scene" եւ "Fox trot-Old Sir Faulk": Բայց երբ պատմողին դերակատարութիւնը կը ստանձնէ երգչուհի մը, ան ալ Պէրպէրեանի նման ազդեցիկ անհատականութիւն մը, պատմողական ոճը կը չղարչուի նուրբ երաժշտականութեամբ, կ'ընդլայնուի ձայնական ելեւէջներուն տարածականութիւնը: Մէկ խօսքով, յառաջ կու գայ երգային պատմողականութիւն մը:

Վերջին գործը ազրպէճանական երգ մըն է: Ոմանք պիտի հարցնեն՝ պէ՞տք էր արդեօք ազրպէճանական գործի մը կատարումը (երգը ձայնագրուած է 1969 Յունուարին): Բայց երբ ազրպէճանական ֆոլքլորը կը ներկայացուի այդպիսի հմուտ դաշնակումով եւ կատարումով՝ որուն ի զուր պիտի բաղձար ազրպէնճանցի երաժիշտը, հարցադրումը կարելի է դնել նաեւ այլ եղանակով:

Բոլոր երգերն ալ հրամցուած են բնագրային լեզուներով՝ անգլերէն, հայերէն, պրազիլերէն, լատիներէն, ֆրանսերէն, ռուսերէն եւ ազրպէճաներէն, ուր երգչուհին կարողացած է միշտ անխախտ պահպանել առոգանութեան յստակութիւնը, այլեւ արտացոլել իւրաքանչիւր լեզուի հնչիւնաբանական տարբերակումները:

Պէրպէրեանին չեմպալոյով եւ դաշնակով կը նուագակցի Լուչիանօ Սկրիծծի (Փըրսըլ (չեմպալօ), Հայկական երգեր, Վիլլա-Լոպոս, (դաշնակ)), դաշնակով՝ երգչուհիին նախասիրած դաշնակահար-երաժշտահան Պրունօ Քանինօ (Քուրթ Ուայլ, Պիթըլզ, Պերիօ (*Avendo gran desio*), Օֆընպախ, Ազրպէճանական երգ), դաշնակով՝ Տարիօ Միւլլէր (Էրիք Սաթի): Կ'ուղեկցի նաեւ Orchestra della Svizzera Italiana, նուագավար՝ Ֆրանսիս Թռաւիս (Սթռաւինսքի), եւ Gruppo Musica Insieme di Cremona, նուագավար՝ Ճորճիօ Պեռնասքոնի (Ուիլիամ Ուալթըն):

Սալիկը կը ներկայացնէ Քաթի Պէրպէրեան իբրեւ ամբողջական արուեստագիտուհի մը՝ ընդունակ գրաւելու, կլանելու, վերացնելու ունկնդիրը եւ լիարժէքօրէն կը վերարտադրէ երգչուհիին ընդհանուր դիմագիծը: Անգնահատելի նուէր մը Պէրպէրեանի երկրպագուներուն համար:

Հ. Ա.

ԳՐԱԽՕՍԱԿԱՆ

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՅԱՐՈՒԹԻՒՆԵԱՆ ՅՈՒՇԵՐ

Գրի առաւ, յաւելուածը կազմեց եւ խմբագրեց Արմէն Բուդաղեան

Յուշագրութիւնը ազատ բնագաւառ մըն է՝ ուր հեղինակը կրնայ արտայայտուիլ իր մասին, պարզել իր խոհերը արուեստի մասին, նկարագրել իր ժամանակաշրջանը, հանդիպած մարդիկը, եւլն.:

Միջազգային երաժշտական գրականութեան մէջ սակաւաթիւ են երաժշտական յուշագրութիւնները, քանզի տուեալ երաժիշտը պէտք է ունենայ նաեւ գրական ունակութիւն եւ փորձառութիւն: Երաժշտական յուշագրութեան դասական նմոյշ մըն է Վակնէրի *Իմ կեանքը*, ուր ակնյայտ են մեծ երաժշտահանին գրական բնատուր կարողութիւնները: Սթռաւինսքիի *Ինքնակենսագրութիւն* եւ Ռոպըրթ Քրաֆթի համագործակցութեամբ գրած *Յուշեր եւ ծանօթագրութիւններ* հատորները կը հանդիսանան Ի. դարու երաժիշտի մը ամենայայտնի յուշագրութիւններէն:

Հայկական երաժշտութեան պարագային, Աշոտ Պատմագրեանի *Իմ յուշերից* հատորը (Պէյրութ, 1978) իր տեսակին մէջ եզակի գործ մըն է, ուր կը գտնուին ժամանակակից դէմքերու եւ դէպքերու, ինչպէս նաեւ հեղինակի երաժշտական բեղուն գործունէութեան մասին փաստագրական հոյակապ տուեալներ:

Ալեքսանդր Յարութիւնեանի (ծն. 1920) *Յուշեր*ուն հրապարակումը (Արճէշ հրատարակչութիւն, Երեւան, 2000, 156 էջ) պատմական անփոխարինելի արժէք ներկայացնող աշխատանք մըն է, որ կորուստէ կը փրկէ հայ երաժշտութեան պատմութեան մեծագոյն երաժշտահաններէն մէկուն անձնական յիշողութիւնները:

Այս առումով, երաժշտագէտ Արմէն Բուդաղեան մեր մշակոյթին մատուցած է անգնահատելի ծառայութիւն մը, քանզի առանց իր նախաձեռնութեան՝ Յարութիւնեանի յիշատակները երբեք պիտի չարձանագրուէին: Բուդաղեան գրի առնելով երաժշտահանին խօսքը, բնականաբար զայն յղկած ու կարգաւորած է եւ մատուցած դիւրընթեռնելի շարայարութեամբ:

Բուն յուշագրութիւնը կազմուած է մէկ գլուխէ՝ առանց ստորաբաժանումներու: Դէպքերը՝ ըստ կարելւոյն, դասակարգուած են ժամակագրական յաջորդականութեամբ:

*Յուշեր*ը կը ներառնէ քանի մը չերտաւորում: Առաջին եւ գլխաւոր շերտը կը բացայայտէ հեղինակի անձնական կեանքն ու ստեղծագործութիւնը, ներկայացնելով իր կենսագրութեան ամբողջ ուղեգիծը եւ մանրամասն նշելով իւրաքանչիւր ստեղծագործութեան յօրինումին եւ կատարումներուն հանգամանքները: Կարեւոր տեղ յատկացուած է Խորհրդային Միութեան զանազան քաղաքներ եւ արտասահման կատարած ուղեւորութիւններուն: Կը մէջբերէ հայկական եւ օտար մամուլի բազմաթիւ գնահատական խօսքերը: Տեղ գտած են նաեւ իր որոշ գործերուն հակիրճ ինքնավերլուծութիւնները:

Երկրորդ շերտը՝ որ կը խլէ անհամեմատօրէն աւելի փոքր ծաւալ, յիշողութիւններն են Յարութիւնեանի հանդիպած ու համագործակցած անուանի երաժիշտներուն մասին, ինչպէս՝ Ալեքսանդր Սպենդիարեան, Ռոմանոս Մելիքեան, Սարգիս

Բարխուդարեան, Վարդգէս Տալեան, Արամ Խաչատրեան, Քոնսթանթին Սարաջեւ, Նիքոլայ Միասքովսքի, Քոնսթանթին Իկումնով, Էմիլ Կիլելս, Տմիթրի Շոսթաքովիչ, Պենճամին Պրիթթըն, Փիթըր Փիրս, եւ անշուշտ իր համագործակիցներ՝ Էդուարդ Միրզոյեան, Առնօ Բաբաջանեան, Ղազարոս Սարեան եւ Ադամ Խուդոյեան: Սակայն հակառակ այս անուններու առատութեան, Յարութիւնեան իրենց մասին արտայայտըւած է սեղմ խօսքերով:

Երրորդը փոքրագոյն մաս մը կը կազմէ եւ կապուած է իր ապրած ժամանակաշրջանի նկարագրութեան հետ:

Բնականաբար այս երեք չերտաւորումները հանդէս կու գան միաձոյլ ընթացքով ու չաղկապուած հիւսուածքով:

Գիրքը կը բովանդակէ հինգ յաւելուած: Առաջինը՝ Խաչատրեանի, Շոսթաքովիչի, Քապալեւսքիի, Սվիրիտովի, Շչետրինի, Օթար Թաքթաքիշվիլիի, Էդգար Յովհաննիսեանի, Իվօ Փոկորելիչի եւ այլ ականաւոր երաժիշտներու նամակներու ընտրանի մըն է՝ ուղղուած Յարութիւնեանին: Երկրորդը՝ երաժշտահանի կեանքի եւ ստեղծագործութեան համառօտ ժամանակագրութիւնն է: Երրորդը՝ իր ստեղծագործութիւններուն, անոնց յօրինումներուն, կատարումներուն եւ հրատարակութիւններուն ցանկն է: Չորրորդը յատկացուած է ձայնագրութիւններուն: Իսկ վերջինը՝ իր ստեղծագործութիւնները կատարող երաժիշտներուն ցանկն է: Բոլոր յաւելուածներն ալ Բուդաղեան կազմած է մասնագիտացուած մօտեցումով:

Այն ինչ որ պիտի փափաքէինք տեսնել գիրքին մէջ՝ Յարութիւնեանի ստեղծագործութիւններուն հոգեբանական ոլորտն էր, այսինքն՝ անոնց յօրինումին ներքին դրդապատճառները եւ երաժշտահանին թաքուն ապրումներն ու մտորումները: Այս կէտին վրայ հարեւանցիօրէն կ'անցնի Յարութիւնեան, երբեմն միայն քօղազերծելով որոշ անձնական յղացումներ, ինչպէս Համանուագին (Սիմֆոնիա) պարագային (էջ 48-49):

Ամէն պարագայի, *Յուշեր*ը լիարժէք պատկերացում մը կու տայ Ալեքսանդր Յարութիւնեանի կենսագրական հարուստ տարեգրութեան եւ յօրինողական ժառանգութեան մասին:

Բուդաղեանի այս հոյակապ նախաձեռնութիւնը անհրաժեշտ է շարունակել, ընդգրկելով մեր երաժշտութեան ազդեցիկ դէմքերը՝ ըլլան անոնք կատարողներ թէ յօրինողներ:

Հ. Ա.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹԻՒՆ

Խմբագիր՝ ՀԱՅԿ ԱՒԱԳԵԱՆ
Տնօրէն՝ ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՊԱԼԱԵԱՆ
رقم إيداع دار الكتب ٨٠٥

Խմբագրութեան հասցէ՝
P.O.Box 2111 Cairo, Egypt
E-Mail : tchahagir@journalist.com
Tel. : (202)4530327 Fax : (202)4522282

ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ
ՋԱՀԱԿԻՐ ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ

Գ. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 2 (10)

ԱՊՐԻԼ 2003

ԳԱՀԻՐԷ

ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱԻԵԼՈՒԱԾ
ՋԱՀԱԿԻՐ ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ

Գ. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 2 (10)

ԱՊՐԻԼ 2003

ԳԱՀԻՐԷ

ՎԱՀՐԱՄ ՍՎԱՃԵԱՆ
Կենսագրական ակնարկ

ԺԹ.-Ի. դարու սահմանագլուխին ապրած ու գործած արեւմտահայ կարեւոր արուեստագէտներէն մէկն է Վահրամ Սվաճեան, որ հանդէս եկած է իբրեւ դաշնակահար, երաժշտահան, բանաստեղծ եւ արձակագիր:

Սոյն յօդուածով պիտի փորձենք՝ ի մի բերելով մամուլին մէջ ցրուած յօդուածներն ու քննախօսականները, ներկայացնել Սվաճեանի կենսագրութեան ընդհանուր գիծերը: Մատչելի նիւթերու սակաւութեան պատճառով, կենսագրութիւնը կարիք ունի յետագայ լրացումներու, սրբագրութիւններու եւ ամբողջացումի:

Վահրամ Սվաճեան ծնած է Պոլսոյ Բերա թաղամասը, 1871 Մայիս 6-ին (1): Զաւակն է վիպասանուհի Մարի Սվաճեանի (2) եւ Պոլսոյ սակարանի հիմնադիրներէն Սարգիս Սվաճեանի (3): Մանուկ հասակէն կը կորսնցնէ իր հայրը (4):

Եօթը տարեկանին, խնամակալուհիի մը ուղեկցութեամբ կ'ուղարկուի Վենետիկ՝ ուսանելու Մուրատ-Ռափայէլեան Վարժարանին մէջ (5): Արտադասարանային ժամերուն կը սկսի պարապիլ երաժշտութեամբ: Իր ուսուցիչը կ'ըլլայ Ս. Մարկոս տաճարի դպրապետ՝ բազմաձայնագէտ (contrapuntist) Քոքոնէ, որուն երկարատեւ պարապումներուն շնորհիւ կը խորացնէ երաժշտական գիտելիքները (6): Միաժամանակ կը փթթին իր դաշնակահարական ունակութիւնները, որուն արձագանգները կը հասնին ծննդավայրը: «[Պոլիս] լուր կը հասնէր թէ դաշնակի համար մեծ տաղանդ մը կը պատրաստուի», բերկրութեամբ կը գրէր Հրազդան (7):

Ապա կը մեկնի Վիեննա եւ կ'ընդունուի տեղւոյն երաժշտանոցը: Դասընթացքը կ'աւարտէ ստանալով երաժշտահանութեան (composition) Ա. մրցանակ (8):

Տասնհինգամեակը նոր թեւակոխած՝ 1886-ին, Վիեննայէն բանաստեղծութիւններ կ'ուղարկէ Պոլսոյ *Մասիս*ին: Բոլորն ալ գրուած են գրաբար, տաղաչափական կայուն կառուցուածքով: Մելամաղձութեան թել մը կ'անցնի անոնց ընդմէջէն, պարուրուած հարուստ երեւակայութեամբ՝ խիստ արտասովոր այդ տարիքի բանաստեղծի մը համար: Անոնք են՝ *Ողորմութիւն* (9), *Որորոցի քունը* (10), *Հեռացեալը* (11), *Մշակը* (12), *Յետ փոթորկին* (13), *Յետին պար* (14), *Առանձնութիւն* (15), *Եղերերգութիւն* (16) եւ *Ռոնտօ* (17), որոնց մասին Արփիար Արփիարեան 1892-ին *Հայրենիք*ին մէջ պիտի գրէր. «Որչափ կը սիրէինք իր բանաստեղծութիւնները, թեթեւ, սիրուն, թռչնակամ, երբ զանոնք սկսանք հրատարակել *Մասիս*ի մէջ» (18):

Տակաւին Վիեննայի երաժշտանոցի տասնվեցամեայ ուսանող, իբրեւ երաժշտահան եւ բանաստեղծ՝ ան գրաւած էր հասարակութեան ուշադրութիւնը: Ասիկա յստակօրէն կ'երեւի 1887-ին *Արեւելք*ի մէջ լոյս տեսած յօդուածէ մը՝ որ նկարագրելով ժամանակակից Թրքահայ գեղարուեստական կեանքը, ի միջի այլոց, կը գրէ հետեւեալը. «Մեծ խնդութեամբ պիտի յիշեմ աստ նոյնպէս Պ. Վ. Սըվաճեան, երգահան բանաստեղծ, այժմ ուսանող երաժշտութեան ի Վիէննա, զոր չպիտի յապաղինք արտախուրել վաղն արժանավայել պատուօք: Որչափ քաղցր է քերթել եւ երգել: Սըվաճեանի՝ իւր պատանեկան հասակի մէջ դեռ չատ են անտիպ բանաստեղծական երկերն ու երգերն: Պ. Վահրամ մի զարմանալի խառնուրդ է, կազմութեամբ տկար եւ ջղոտ, այլ բանաստեղծական տաղանդով կորովի ու ծայրայեղ: Կը հաւատամ որ

Պայրընի, տարօրինակ անգլիացւոյն նման կը սպասէ քանիչորս ժամ Հառաչանաց կամուրջի կից գոնուող մառախլապատ թանձր որմոց մէջ, Մարին Ֆալիէրօյի զնտանն, վերջինոյս վրայ եղած տպաւորութիւնն անձամբ զգալու համար՝ Ֆալիէրօյի անուամբ քերթուծիւն մը յօրինելէ յառաջ: Իսկ երաժշտական տաղանդով նուրբ ոգի մ'է եթէ չէ յեղափոխուած երբեք տարիէ ի վեր խորասուզեալ Վակներեան ճարտարահիւս այլ աղմկայարոյց նուագաց մէջ» (19):

Տեղեկութիւններու սղութեան պատճառով, դժուար է սահմանել Վենետիկի եւ Վիեննայի ուսանողական շրջանի ստոյգ թուականները եւ ուսանած մասնագիտութիւնը: Սակայն համատեղելով Համբարդարթանի, Հրազդանի եւ Ալիքսանեանի յիշեալ յօդուածները, կարելի է հետեւցնել՝ թէ ան մասնագիտացած է է դաշնակահարութեան եւ երաժշտահանութեան մէջ: Այդ շրջանին, հաւանաբար իբրեւ զբօսաշրջիկ, այցելած է նաեւ այլ քաղաքներ. 1887-ին եղած է Ռայխընհոլ (Գերմանիա) եւ 1888 Ապրիլին՝ Հռոմ (20):

1892-ին Սվաճեան արդէն վերադարձած է Պոլիս, ուր կը սկսի իր համերգային ուղեգրութիւնը:

Իր անդրանիկ մենանուագը (recital) կու տայ Գատըգիւղի Զմեռնային Թատրոնին մէջ, 1892 Փետրուար 18/Մարտ 1-ին (21): Տեղական մամուլը ջերմ խօսքերով կ'ողջունէ Սվաճեանին վերադարձը Վիեննայէն, դրուատելով անոր երաժշտական եւ գրական արժանիքները (22): Մենանուագին յայտագիրը հետեւեալն էր (23).

Ա. ՄԱՍ

SCHUMANN Faschingsschwank aus Wien [*Գեր.,* Վիեննական բարեկենդանի զուարճութիւններ]
- Allegro
- Romance
- Scherzino
- Intermezzo
- Finale

CHOPIN Nocturne en si bémol mineur [Գիշերերգ, սի պեմոլ փոքրալար]

SCHUBERT Impromptu en la bémol [Էմփրոմթիւ, լա պեմոլ]

STANISLAO MATTEI Non torno [*Իտ.,* Չեմ վերադառնար]
Մեներգ՝ օր. Մարի Կոլմանոֆ

BEETHOVEN Sonate No. 15 "Pastorale" [Սոնաթ թիւ 15 «Հովուերգական»]
- Allegro
- Andante
- Scherzo, Allegro vivace
- Rondo, Allegro ma non troppo

Բ ՄԱՍ

CHOPIN Rondeau à la mazurka, op. 5 [Ռոնտօ՝ մազուրքայի ոճով, երկ 5]

TAGLIAFICO Vous êtes si jolie [*Ֆր.*, Այնքան գեղեցիկ էք դուք]
Մեներգ՝ օր. Մարի Կոլմանոֆ

LISZT Polonaise No. 2 en mi majeur [Փոլոնէզ թիւ 2, մի մեծալար]

Վ. ՍՎԱՃԵԱՆ Je dis à mon cœur [*Ֆր.*, Սիրտիս կ'ըսեմ]
Մեներգ՝ օր. Մարի Կոլմանոֆ

THALBERG Fantaisie sur l'opéra Moise de Rossini [*Ֆր.*, Ֆանթէզի Ռոսսինիի Մովսէս օփերային վրայ]

Շոփէնի *Գիշերերգը* Հաւանաբար երկ 9 թիւ 1-ն է (Op. 9, No. 1), քանի որ Շոփէն *սի պեմոլի* մէջ ուրիշ *Գիշերերգ* չէ յօրինած: Գալով Շուպերթին, ան *լա պեմոլ* ձայնակայքին (tonality) մէջ գրած է երկու *էմփրոմթիւ*՝ երկ 90 (D899), թիւ 4, եւ երկ 142 (D935), թիւ 2, երկուքն ալ մեծալար (major): Մենանուագի քննախօսականին մէջ, Յ. Ալփիար կը նշէ՝ թէ «Շուպէրթի «էնբռոնդիւ»ին մէջ լսեցինք ամենավարժ կերպով կատարուած *ատրէժ*ներ, չատ փափուկ, չատ նուրբ» (24): Երկ 90-ը ամբողջութեամբ Հիմնուած է արփէժներու վրայ, մինչ երկ 142-ին միայն միջին մասը (Trio) կը բովանդակէ արփէժներ: Բաց աստի, երկ 90-ը վիպապաշտներուն սիրելի գործերէն մէկն էր, որ յաճախ տեղ կը գտնէր տարբեր ժողովածուներու մէջ: Ուրեմն, չատ Հաւանական է՝ որ Սվաճեանի կատարածը ըլլայ երկ 90-ը:

Դժուար չէ նկատել՝ որ Սվաճեան կազմած է լաւ կառուցուած յայտագիր մը: Ունկընդիրը անմիջապէս գրաւելու ցանկութեամբ տարուած՝ մենանուագը կը սկսի Շումանի *Վիեննական բարեկենդանի զուարճութիւններով*: Արհեստավարժական (technical) այլազան կարողութիւնները բացայայտող Շումանի ստեղծագործութեան Ե. մասը, Շոփէնի *Ռոնտոն* եւ Թալպերկի *Ֆանթէզին* Հաւասարակչռուած են նրբութեամբ ու փափկութեամբ Համակուած Շոփէնի *Գիշերերգով* եւ Շուպերթի *էմփրոմթիւով*: Համակ վիպապաշտ յայտագիր մը՝ որուն կեդրոնը կը Հակակշռուի Պեթհովէնի միջին շրջանի սոնաթով մը, որ կը Հանդիսանայ երաժշտաՀանի առաւել Հանդարտ ու խաղաղ գործերէն մէկը:

Դաշնակի մենանուագային այս բաժինը երիցս կ'ընդմիջուի մեներգչուհիի ելոյթով: Նկատելի է, որ Սվաճեան-երաժշտաՀանը պոլսաՀայ Հասարակութեան կը ներկայանայ մեներգով մը եւ ոչ թէ իր տիրապետած նուագարանին Համար նախատեսուած գործով մը:

Տուտով Յ. Ալփիար քննախօսական մը կը Հրապարակէ նուագաՀանդէսին մասին, ուր կը նկարագրէ խիրաքանչիւր ստեղծագործութեան մեկնաբանութիւնը եւ ունկնդիրներուն ունեցած անդրադարձը: Ան, ի միջի այլոց, կը գրէ.

«Անուրանալի է որ Սվաճեան մեծ յաջողութիւն մը ունեցաւ, եթէ ծափաՀարութեանց եւ իրեն տրուած պսակին վրայ չափենք այդ յաջողութիւնը:

«Անժխտելի է որ Վահրամ Սվաճեան զգացումով եւ արհեստով դաշնակահար մըն է: Թէեւ երիտասարդ, բայց աննախընթաց աշխատութեան մը շնորհիւ՝ կոչուած է ի մօտոյ բարձր դիրք մը գրաւել եւրոպացի արուեստագէտներու մէջ» (25):

Նոյն տարուայ Հոկտեմբերին, բանաստեղծութիւններու շարք մը կը հրատարակէ *Հայրենիքին* մէջ՝ *Լուսամուտը* (26), *Գինետուն* (27), *Երգեր* (28), *Հրապոյրք* (29) եւ *Կազէլ* (30), ուր գրական լեզուն փոխուած է աշխարհաբարի, իսկ նիւթերը գեղեցիկ մտորումներ են սիրոյ տառապանքի մասին:

Առաջին նուագահանդէսէն մէկ տարի ետք՝ 1893 Փետրուար 7/19-ին, Թեւթոնիայի սրահին մէջ, ամբողջապէս նոր յայտագիրով մը՝ Սվաճեան դարձեալ իր կատարողական արուեստը կը ներկայացնէ պոլսեցիներու դատողութեան: Ահաւասիկ յայտագիրը (31).

Ա ՄԱՍ

WEBER Sonate No. 2, en la bémol majeur, op. 39 [Սոնաթ թիւ 2, լա պեմոլ մեծալար, երկ 39]

SCHUMANN Andante con variazione [Անտանթէ փոփոխակներով]
Դաշնակ՝ Սվաճեան եւ պր. Լանկէ

DAVID POPPER Nocturne [Գիշերերգ]
Mazurka [Մազուրքա]
Թաւջութակ՝ Մ...

CHOPIN Nocturne [Գիշերերգ]
Étude [Վարժութիւն]

Բ ՄԱՍ

XAVER SCHARWENKA Romance [Ռոմանս]

DVOŘÁK Dumka [Տումքա]

FISCHER Tarantelle [Թարանթէլ]
Թաւջութակ՝ Մ...

FERDINAND HILLER Duo [Զուգանուագ]
Երկու դաշնակ՝ Սվաճեան եւ պր. Լանկէ

LISZT Rhapsodie hongroise No. 14 [Հունգարական հագներգութիւն թիւ 14]

Ամբողջութեամբ վիպապաշտ երաժշտահաններ: Առաջին նուագահանդէսին դասական տարրը՝ մարմնաւորուած Պեթհովէնի Սոնաթով, այստեղ տեղի տուած է քնարականութեան եւ զգացական յուզառատութեան:

Այս անգամ անկարելի է որոշել Շոփէնի երկու գործերուն ինքնութիւնները, քանզի մամուլի յայտագիրին մէջ ո՛չ թիւը եւ ո՛չ ալ ձայնակայքը նշուած են: Շարվենքայի *Ռոմանսը* մեծ հաւանականութեամբ այդ ժամանակ սիրուած *Romanzero*-ն [Ռոմանձերօ] (երկ 33) է: Իսկ Տվորժաքի *Տումքան* աւելի կը թուի ըլլալ 1876-ին յօրինած եւ լայն տարածում գտած երկ 35-ը, քան 1884-ին (Նուագահանդէսէն 9 տարի առաջ) յօրինած երկ 12/1-ը:

Եթէ նախորդ նուագահանդէսի մենանուագային բաժինը Սպաճեան ամբողջութեամբ կազմած էր ոչ-ժամանակակից երաժշտահաններու գործերէ, այս անգամ ան կը ներկայացնէ երկու ժամանակակիցներու՝ Անթոնին Տվորժաքի (1841-1904) եւ Քզաւէր Շարվենքայի (1850-1924) ծանրակշիռ երկեր, որոնք արդէն գտած էին միջազգային ճանաչում: Երկու ստեղծագործութիւններն ալ յօրինուած են ընդամէնը 16-17 տարի առաջ (*Տումքան*՝ 1876, *Ռոմանձերոն*՝ 1877): Անոնց ընտրութիւնը ապացոյց մըն է ժամանակին հետ համաչափ ընթանալու Սպաճեանի ձգտումին:

Հայրենիք անմիջապէս արձագանգելով նուագահանդէսին՝ խանդավառօրէն կը գրէ. «Երէկ, Վահրամ Սպաճեան ամենափայլուն ապացոյց մը տուաւ թէ մեր մէջ ալ կան ճշմարիտ արուեստագէտի խառնուածքներ որոնցմով տեղի ունինք պարծենալու» (32):

Նուագահանդէսին ներկայ կը գտնուի Տիգրան Չուհաճեան: Չուհաճեանի ներկայութիւնը եւ քաջալերանքը բացառիկ կարեւորութիւն ունեցող երեւոյթ մըն էր: Ան լայն հռչակ կը վայելէր Պոլսոյ մէջ, իր *Լէպլէպիճի Հօր Հօր աղան* կը հանդիսանար ամենատարածուած ու ամենասիրուած օփերէթը, իսկ երկու տարի առաջ (1891) բեմադրուած *Զէմիրէ*ին յաջողութիւնը տակաւին թարմ էր պոլսեցիներուն յիշողութեան մէջ: Մեծ երաժշտահանին ներկայութեան եւ սքանչական բացագանչութիւններուն մասին յատուկ մատնանշեց հայկական մամուլը (33):

Շուտով հրաշալի քննախօսականով մը ելոյթ կ'ունենայ նաեւ Չուհաճեան, ուր կը գրէ. «Սպաճեան էֆէնտին ծնած է կատարեալ երաժշտի տաղանդով եւ ուսումնասիրած ըլլալով իւր արուեստին ամենածածուկ նրբութիւնները, կրնամ ըսել թէ Հայ Լիսդը համարուելու արժանի է» (34): Եթէ նկատի առնենք նաեւ՝ որ սոյն մամուլի մը մէջ լոյս տեսած Չուհաճեանի միակ քննախօսականն է (դոնէ մեզի ծանօթ չէ այլ քննախօսական), կարելի է համոզուիլ Սպաճեանի արուեստին նկատմամբ Չուհաճեանի ունեցած խոր համոզմունքին մասին:

Մենանուագէն տասը օր ետք՝ Փետրուար 17/Մարտ 1-ին, ճանապարհ կ'ելլէ դէպի Եգիպտոս, այնտեղ տալու Պոլիս հաստատուելէն ետք իր առաջին արտասահմանեան նուագահանդէսը (35): Աղեքսանդրիահայութեան կողմէ ողջոյնի սիրալիր ընդունելութենէ ետք (36) կ'ուղեւորուի Գահիրէ, ուր դարձեալ գտնելով տեղաբնակ հայերուն խանդավառ աջակցութիւնը, Մարտ/Ապրիլին, Խտիվալ Օփերային մէջ կու տայ իր նուագահանդէսը, հովանաւորութեամբ Նորին Վսեմութիւն Ղազի Մուխթար Փաշայի: Պաշտօնական անձնաւորութիւններու շարքին ներկայ էր նաեւ Պօղոս Նուպար (37):

Հայ արուեստագէտի մը ելոյթը Խտիվալ Օփերայի Թատրոնին մէջ լայն հետաքրքրութիւն առթած ըլլալով հայ թէ օտար շրջանակներու մէջ՝ «սովորականէն աւելի մեծ բազմութիւն, ի մեծ զարմանս թատրոնի տեսչին, կու գար բռնել այն օր թատրոնի համարեա՛ թէ բոլոր օթեակները» (38): Օփերայի Թատրոնին պաշտօնական բացումէն ետք (Վերտի, *Rigoletto*, 1869)՝ հայ արուեստագէտի մը առաջին մենանուագն էր սոյն:

Յայտագիրին մանրամասնութիւնները չունինք, բայց Վեպէրի *լա պէմոլ* Սոնաթին, Շոփէնի *Գիշերերգ*ին եւ Լիսթի *Հունգարական Հագներգութիւն* թիւ 14-ին առկայութիւնը ցոյց կու տայ՝ թէ ան բաղկացած էր Պոլսոյ վերջին նուագահանդէսին նմանողութեամբ։ Նուագահանդէսին կը մասնակցէին երգչուհի Մելիք եւ ջութակահար Պիոնտուչչի (39)։

Գահիրէի *Լը Պոսֆոր Էժիբսիէն* (*Le Bosphore Égyptien*) լրագիրը կ'արձագանգէ նուագահանդէսին գրելով՝ որ «ճշմարտապէս հրաշալի է Պ. Սպաճեանի ճարտարութիւնը, եւ ի թիւս ամենէն շատ ծափահարուած կտորներուն մենք կը նշանակենք Վեպէրի *լա պէմոլ* մեծ սոնաթը, Շոբէնի մէկ *Նոքթիւռն*ը եւ Լիստի 14րդ *Ռափսոտի օնկրուազը*» (40)։ Իսկ հայ մամուլը պատկերաւոր նկարագրութիւններով, գեղագիտական մեկնաբանութիւններով կը ներկայացնէ ամբողջական տպաւորութիւնը (41)։

Աղեքսանդրիոյ մէջ նուագահանդէս մը եւս (42), Յուլիսին զայն կը գտնենք Լոնտոն։

Պոլսոյ եւ Եգիպտոսի յաջողութիւններուն լուրը հասած էր լոնտոնահայութեան, որով Հ. Զարչափճեան ամբողջ յօդուած մը կը յատկացնէ՝ մանրամասն նկարագրելու համար թէ ինչպիսի սրտատրոփ անհամբերութեամբ իր ընկերոջ հետ կ'երթայ այցելելու եւ բարի գալուստ մաղթելու Լոնտոն ժամանած Սպաճեանին եւ ինչպիսի պատկառանքով կը հանդիպի անոր հետ (43)։

Առաջին մենանուագը տեղի կ'ունենայ Յուլիս 15/27-ին, Լոնտոնի Սթէյնուէյ Հոլին (Steinway Hall) մէջ։ Յայտագիրին մաս կը կազմեն հետեւեալ գործերը (44).

SCHUBERT Impromptu [Էմփրոմթիւ]

MOSZKOWSKI Gondoliera [*Իտ.,* Գոնդոլավարուհին]

CHOPIN Prélude en ré bémol majeur [Նախանուագ, ռէ պեմոլ մեծալար]

RUBINSTEIN Étude [Վարժութիւն]

LISZT Rhapsodie hongroise [Հունգարական հագներգութիւն]

Վ. ՍՊԱՃԵԱՆ Fantaisie [Ֆանթէզի]

[?] Մայր Արաքսի

Յայտագիրին մեզի մատչելի այս տուեալները բաւական թերի են։ Բայց այստեղ առաջին անգամն է՝ որ կը նուագէ մենանուագ դաշնակի համար յօրինած սեփական ստեղծագործութիւն մը։ Իրենց մասնակցութիւնը կը բերեն երգչուհի մը եւ երեք ջութակահարուհիներ (45)։

Յաջորդ օրը, Յովսափ Ստորագրութեամբ յօդուած մը կ'ուղարկուի *Հայրենիք*, ուր մանրամասն կը նկարագրուի անգլիացի ունկնդիրները, դաշնակահարին բեմելն ու խոնարհումը, հասարակութեան տպաւորութիւնները, մինչեւ իսկ ազնուական դասակարգին մեկնումը յատուկ կառքերով (46)։

Աւելի համապարփակ թղթակցութիւն մը կը հրապարակէ Թիֆլիսի *Արձագանքը*,

ուր եզրափակիչ *Մայր Արաքսի*ին մասին կը կարդանք հայրենաբաղձ կարօտով լեցքաւորուած հետեւեալ պատկերաւոր գնահատականը.

«Նուագահանդէսի վերջաբանը մեզ ամենեն համար մի սրտաթունդ վերջաբան էր: Մերթ դաշնակը սրտամորմոք ողբերգանքի բեկ-բեկ հեծկլտանքով կը գանգատէր, դաշն, ջղաձիգ. այստեղ Գամառ-Քաթիպան էր որ «հին-հին դարուց յիշատակ»-ների հետ լաց կը լինէր: Մերթ դաշնակը կը կոհականար սանձարձակ, ալիք ալիքի վրայ դարսուելով կը բարձրանար կորովի մինչեւ բարձրագոյն կէտը. այստեղ «մէջքը ուռցրած Արաքսն» էր, որ «ամպի նման գոչելով» կը խօսէր յատակից: Եւ մերթ դաշնակը կը նուաղէր, կը ցրտանային նրա լարերը եւ Սվաճեան պաղ գործիի առաջը նստած, սեւ գանգատների տակ սքողուած աչքերը կը սեւեռէր անէութեան մէջ, կը նայէր, կը նայէր ու կը նայէր: Այստեղ էլ չէր խօսի Արաքսը, այստեղ Արաքսը իւր յորձանուտ անդունդներով Մասիսի ոտքի տակը կը լճանար՝ լուռ, անշարժ, մտախոհ յուզուած, փրփրած...:

«Ի՞նչ ասեմ, Գամառ-Քաթիպան քեզ օրհնի, մեր հայ դաշնակահար» (47):

Տէյլի նիուզ (*Daily News*) անգլիական լրագիրը կը գրէ. «Պ. Վահրամ Սվաճեան, հայ դաշնակահարը յաջող հանդիսացաւ հինգշաբթի երեկոյ Պ. Ներսէսեանի իմաստուն կարգադրութեանց շնորհիւ ընտրուած Լօնդօնի Սթէյնուէյ (Steinway) սրահի մէջ հանդիսականաց մի ստուար բազմութեան առաջ: Պ. Սվաճեանի ճարտար նուագածուի հմտութեամբ ընտրած հայերէն եղանակները բարձրաձայն կեցցէներով ընդունուեցան» (48):

Տը մոռնինկ լիտըր (*The Morning Leader*) կու տայ Սվաճեանի համառօտ կենսագրութիւնը (49):

Քուռիէ տը Լոնտր (*Courrier de Londres*) եւս ունի իր վճռական կարծիքը. «Պ. Վահրամ Սվաճեան, հայ մեծ դաշնակահարը, որի մասին արդէն տեղեկութիւն տուել ենք մեր ընթերցողներին, երէկ, հինգշաբթի երեկոյեան, մեծ յաջողութեամբ մի նուագահանդէս տուաւ Steinway Hall-ին մէջ: Հռչակաւոր արուեստագէտը, որ արդէն Եւրոպայի երաժշտական աշխարհի մէջ արժանաւորապէս իրան մի տեղ է սեպհականել, նուազ չգնահատուեցաւ Լօնդօնի dilettante-ներէն: Մանաւանդ որ ոչ ոք նրանէ աւելի լաւ գիտէ մեծ վարպետների կտորները նուագել եւ հոգին իւր «գործ»-ի մէջ թրթռացնել: Նրա մատների տակ դաշնակը այնքան պերճախօս է որ ոչ մի մարդ կարող է անզգայ կենալ, ինչպէս որ հանդիսականաց խանդավառ կեցցէները եւ յաճախակի ի տես կոչիլները հաստատեցին այդ: Եւ ամենէն վերջը երբ նա բոլոր իւր հանճարի զօրութիւնով նուագեց *Մայր Արաքսի* դիւթիչ եւ բանաստեղծական եղանակը, բոլոր հանդիսականները ճչմարիտ աւացիա (ovation) արին դաշնակահարին, որի համար իւր հայրենակիցները իրաւունք ունին հպարտանալու» (50):

Լոնտոնէն ետք նուագահանդէսներ կու տայ Մանչեսթըրի մէջ (51):

Լոնտոնի երկրորդ մենանուագը կը կայանայ Նոյեմբեր 3/15-ին, Փրինսըս Հոլ փառաւոր սրահին մէջ, որ «արուեստագիտական տեսակէտով ամենափայլուն յաջողութիւնն ունեցաւ» (52):

Յայտագիրը կը բաղկանար 13 կտորէ՝ Պախ, Կլիւք, Ֆիլտ, Շուման, Կրիկ, Շոփէն (*Berceuse* [Օրօրոցային], *Nocturne* [Գիշերերգ] եւ 2 կտոր), Շուպերթ-Լիսթ, Լիսթ (2 կտոր) (53): Ոչ մէկ այլ մասնակիցի անուն կը յիշատակուի, որով շատ հաւանական է՝ թէ Սվաճեան հանդիսացած է միակ կատարողը: Յետագային ան յաճախ հանդէս պիտի գար առանց ուղեկիցի:

Շուրջ քառասուն անգլիական կարեւոր օրաթերթեր եւ հանդէսներ կը գովերգեն իր տաղանդը, կը հրատարակեն կենսագրութիւնը եւ նկարը (54): Անոնցմէ *Տէյլի Թելեկրաֆ* (*Daily Telegraph*) այսպէս կ'արտայայտուի. «Երբ Պ. Սվաճեան սկսաւ ածել իր Շոբէնէն ընտրած չորս կտորները, շուտ մը հասկցուեցաւ որ իրաւունք մը ունէր այդ դժուարին վարպետը զարնելու: Տեղ տեղ մեզի այնպէս թուեցաւ որ նա հեղինակը կը թարգմանէր սովորականէն դուրս, եթէ ոչ ինքնատիպ եղանակաւ, եւ ըստ պատահման դիտեցինք նաեւ որ բնագիրը աւելի եւս նրբացնելու ձգտում մը կար: Սակայն լեհացի վարպետին մաղձոտութիւնն իր խիստ յաճախակի զայրոյթովը, իր ամենաթափանցիկ փափկութեամբը եւ ազնուականութեամբը՝ հիանալի կերպով մէջտեղ հանուեցան եւ ամբողջ սարսռալից ունկնդիրները դրապէս համակրութեան չարժեցին: Երբ Պ. Սվաճեան մեզ դարձեալ ուրիշ նուագահանդէս մը տայ, լաւ կ'ընէ աւելի չատ Շոբէնի կտոր դնելով իր կարգացոյցին մէջ, նման *Պէուսէօզ*ին եւ *Նօքթիւռն*ին զորս երէկ գիշեր այնչափ դիւթութեամբ նուագեց» (55):

1894 Փետրուար 2/14-ին, մենանուագ մը Մանչեսթըրի Ճենթըլմէնզ Քանսըրթ Հոլին (Gentlemen's Concert Hall) մէջ, ուր «մի ընտիր հասարակութիւն, աւելի քան 800 հոգուց բաղկացած, բուռն, երկարատեւ ծափահարութիւններով է վարձատրել այս չնորհալի արուեստագէտի կատարած ամէն մի պիեսը» (56): *Մանչեսթըր քուրիըր* (*Manchester Courier*) եւ այլ լրագիրներ իրենց հիացումը կ'արտայայտեն եւ դաշնակահարին կ'անուանեն Հայաստանի Փատերեւսքին (57):

Դարձեալ Լոնտոն, ուր մենանուագ մը եւս Մայիս 12/24-ին, յայտնի Սենթ Ճէյմզ Հոլին (St. James Hall) մէջ, որուն տոմսակները կը ծախուին մեծ արագութեամբ՝ ապացոյց իր ձեռք ձգած ժողովրդականութեան (58):

Ըստ հայկական մամուլին, Անգլիոյ մէջ Սվաճեանին առջեւ դրուած էր յաղթահարել կարեւոր փորձութիւններ:

Նախ եւ առաջ, անգլիացիներուն համար հայերը կը ներկայացնէին ոչ այլ ինչ՝ քան արեւելքցի անմշակ ցեղ մը: Առաջին նուագահանդէսին ընթացքին, անգլիացիները «այնպիսի մի կերպարանք էին տուել իրանց դէմքին որ կարծես թէ ասել կ'ուզէին «Մի՞թէ Նազարեթէն մարգարէ կարելի է դուրս գալ»», դիտել կու տայ հայ քննախօսներէն մէկը եւ կ'աւելցնէ. «Պ. Սվաճեան Անգլիացիների առաջն էր ելել, այն անողորմ Անգլիացիների, որոնք մեր Արեւելցիներիս՝ «Այս էլ այսպէս թող լինի»էն երբէք տեղեկութիւն չունին, խիստ քննադատներ» (59): Բնականաբար, յօդուածագիրը ընդհանրապէս անգլիացիներուն վերաբերմունքին մասին տեղեակ ըլլալով է՝ որ պատկերաւոր ձեւով «իրանց դէմքին» վրայ տեսնել կը ձեւանայ յիչեալ արտայայտութիւնը եւ կը խտացնէ այդ ժամանակուայ (ինչու չէ նաեւ՝ այլ չափանիչերով, մինչեւ այսօր չարունակուող) իրականութիւնը: Արդ, Սվաճեանի ելոյթին յաջողութիւնը կամ ձախողութիւնը ազգային արժանապատուութեան հարց մը դարձաւ տեղաբնակ հայերուն համար: Ըստ հայկական մամուլի յիչատակութիւններէն, դաշնակահարը կը յաջողի բարձր պահել հայերուն պատիւը եւ ապացուցել հայերուն արժանիքները:

Երկրորդ յաղթահարելի կէտը ունկնդիր հասարակութեան երաժշտական խստապահանջ ճաչակն էր, ունկնդիր մը՝ որ լսած էր աչխարհի լաւագոյն դաչնակահարներն ու երաժիչտները: Սվաճեան նուաճեց ժողովրդական յաջողութիւն, որուն գլխաւոր ապացոյցն է ունկնդիրներուն բուռն ծափահարութիւնները (60):

Ի վերջոյ, անգլիացի քննադատներուն յայտնի անհանդուրժողականութիւնն էր՝

գոր, ինչպէս տեսանք, կարողացաւ պատնիչահարել տաղանդաւոր դաշնակահարը (61)։ «Դիտելի է որ ոչ մէկ լրագիր յարձակեցաւ Պ. Սվաճեանի դէմ, պարագայ մը որ արուեստէն եղողներուն զարմանքը կը շարժէ, վասն զի Լոնտոնի լրագրութիւնը նախ վհատեցուցիչ կերպով կը քննադատէ նորեկները. երբեմն արուեստագէտ մը տարիներ կը ճգնի անոնցմէ դրուատիք մը խլելու համար։ Եթէ յիշենք ուրիշներու ի սկզբան կրած հալածանքը, ինչպէս Բատէրէվսքին, իրաւունք պիտի տանք զարմացողներուն», կը նկատէ Հայ մամուլը (62)։

1893 Փետրուար-1895 Դեկտեմբերին, համերգային բուռն գործունէութեան զուգընթաց, Պոլսոյ *Հայրենիք*ին մէջ կը հրատարակէ իր նորավէպերը՝ *Գնչուհւոյն վարդը* (63), *Ամերիկեան մենամարտ* (64), *Փշրուած գանկ* (65), *Մինա՜կ* (66), *Նախընծայ սէր* (67), *Նորաշէն տունը* (68), *Մազի սպիտակ թել մը* (69), *Աղջիկ մը* (70), *Ջատիկ* (71) եւ *Ուրուագիծներ* խորագիրով չորս շարք (72)։ Սվաճեան գիտէ ստեղծել տիպարներ եւ կացութիւններ, զարգացնել զանոնք, կատարել յստակօրէն տեսանելի կենդանի նկարագրութիւններ, յառաջացնել տրամադրութիւններ եւ գրաւել ընթերցողին հետաքրքրութիւնը։ Կը գտնենք փիլիսոփայական խոհեր եւ մտորումներ։ Սէրը, մահը, մինակութիւնը, տրտմութիւնը, թախիծը կը գերիշխեն նիւթերուն բովանդակութեան վրայ։

Նորավէպերուն մէկ մասը կը կրէ գրութեան թուականը եւ վայրը, որոնցմէ կ'իմանանք՝ թէ *Փշրուած գանկը* գրուած է Լոնտոն (19 Սեպտեմբեր/1 Հոկտեմբեր 1893), *Մինա՜կը*՝ Լոնտոն (8/20 Հոկտեմբեր 1893), *Նախընծայ սէրը*՝ Լոնտոն (20 Նոյեմբեր/2 Դեկտեմբեր 1893), *Նորաշէն տունը*՝ Լոնտոն, իսկ *Ուրուագիծները* հին ու նոր գրութիւններու հաւաքածոյ մըն է՝ գրուած Վիեննա (1886), Ռայխընհոլ (Գերմանիա) (1887), Հռոմ (1888), Պոլիս (1889, Սեպտեմբեր 1892, 1893, 1894 եւ 1895)։

1896-ին, հաւանաբար համիտեան ջարդերուն ժամանակ, իր մօր հետ վերջնական բնակութիւն կը հաստատէ Փարիզ (73)։

1897-ին սկիզբը կու տայ Փարիզի իր առաջին մենանուագը՝ որուն յաջողութիւնը այսպէս կը վկայակոչէ *Իրաւունք* լրագիրը. «Դաշնակը Բարիզի ամենէն երեւելի գործարանին կը վերաբերէր։ Գործարանատէրը՝ Տ. Բլէյէլ, այնքան զմայլեցաւ հայ դաշնակահարին արուեստին, որ ի նշան իր խորին համակրութեան անոր նուիրեց՝ միայն նշանաւոր նուագահանդէսներու մէջ գործածուելու յատկացուած այդ դաշնակը, որոյ արժէքը առնուազն 7000 ֆր. կը գնահատուի» (74)։

Նոյն շրջանին յաջողութիւն կը գտնէ նաեւ Ջուիցերիոյ մէջ (75)։

Կ'անցնի Լոնտոն, ուր Սենթ Ճէյմզ Հոլին (St. James Hall) մէջ, Մայիս 18/30 եւ Յունիս 1/13-ին կու տայ երկու մենանուագ, նուագելով Շուպերթի, Շումանի, Շոփէնի, Լիսթի, Զայքովսքիի, Ռուպինշթայնի, Կրիկի, Պեթհովէնի եւ Կոտարի գործերը, ինչպէս նաեւ իր հեղինակութիւնները։ Այս առիթով, անգլիացիները տակաւին կը յիշեն «Հայ Փատերեւսքի» յորջորջումը՝ զոր չորս տարի առաջ շնորհած էին Սվաճեանին (76)։

1898 Մարտ 10-ին, Փարիզի Հայ Ուսանողներու Միութիւնը կը կազմակերպէ երեկոյթ մը՝ ի նպաստ կարօտ հայ ուսանողներու, որուն կը մասնակցին Ֆրանսայի ծանօթ արուեստագէտները։ Սվաճեան եւյոթ կ'ունենայ հրամցնելով իր յօրինումներէն չորս հատ, որոնք ունէին «անուշ ու ցաւագին» բնոյթ։ «Ինչպէս իր անցեալ ձմրան նուագահանդէսին, այստեղ ալ այդ եղանակները մեծ յաջողութիւն ունեցան», կը գրէ թղթակից մը (77)։

Փարիզի երկրորդ մենանուագը կը կայանայ 1898 Յունիս 8-ին, էռառ Սրահին

(Salle Érard) մէջ, որ «գեղարուեստական խնջոյք մը եղաւ հանդիսականներուն համար եւ յաղթական յաջողութիւն մը՝ իրեն» (78)։ Սրահ ժամանած էր ամբողջապէս եւրոպացիներէ բաղկացած խուռն բազմութիւն մը, իսկ Փարիզի 7-800 հայերէն ներկայ կը գտնուէր միայն 20-30 հոգի (79)։

Յայտագիրին առաջին մասը կազմուած էր Պեթհովէնի (*Andante en fa* [Անտանթէ ֆայի մէջ]), Ռուպինշթայնի (*Étude sur des notes fausses* [Վարժութիւն սխալ ձայնանիշերու վրայ]), Շոփէնի (*Berceuse* [Օրօրոցային]), Շուպերթի, Շումանի, Կրիկի եւ Լիսթի գործերէն, զորս մեկնաբանեց իրեն յատուկ «նուրբ ու խկատիպ արուեստով»։ Դաշնակահարը «հիանալի ճկունութեամբ [...] կը կերպարանափոխէր իր ձեւն ու ոճը՝ կտորին համեմատ»։ Ունկնդիրներու սքանչական արտայայտութիւնները ամենէն աւելի չեշտուեցան Պեթհովէնի, Ռուպինշթայնի եւ Շոփէնի յիշեալ գործերուն մէջ (80)։

Երկրորդ մասը ամբողջութեամբ յատկացուցած էր իր յօրինումներուն, որոնք «ճիշդն ըսելով, զուտ հայկական ըլլալէ աւելի, քմածին խառնուրդ մըն են Արեւելեան ընդհանուր եղանակներու, եւ հայ են անով որ մերազնեայ արուեստագէտ մը այդ ժողովրդական երգերու տարտամ մեղեդիները ժողված, ընդելուզած, եւ անոնցմէ հանած է պզտիկ սիրուն երաժշտական քերթուածներ որոնք՝ եւրոպական նրբանուրբ ու կնճռոտ ձեւի մը մէջ՝ Արեւելքի անուշ մելամաղձութիւնները կը թարգմանեն», կը կարդանք անստորագիր յօդուածի մը մէջ (81), որ չատ հաւանական է ծնունդն ըլլայ Արշակ Չօպանեանի փորձառու գրիչին։ Յետագային պիտի տեսնենք, թէ Չօպանեան ինչպիսի խանդավառութեամբ թիկունք պիտի կանգնի Սվաճեանին եւ սրտանց քաջալերէ անոր երաժշտական թէ գրական արտադրութիւնները։ Յօդուածագիրը կ'եզրափակէ՝ թէ ունկնդիրները գմայլանքով ընդունեցին Սվաճեանին հեղինակութիւնները, որոնցմէ քանի մը հատը կրկնել տուին (82)։

Հոկտեմբեր 19-ին կը մասնակցի Թռոքատեռոյի Պալատին (Palais de Trocadéro) մէջ՝ Մոռանժիի աղքատ երախաներու ապաստարանին ի նպաստ տրուած երեկոյթին, ուր ելոյթ կ'ունենան ֆրանսացի հանրածանօթ արուեստագէտներ։ Սվաճեան կը նուագէ իր յօրինած *Scherzo à l'Arménien*-ը [Սքերծօ հայկական ոճով]։ «Կտորը՝ իր մրրկալից ու վեհ ներշնչմամբ, եւ արուեստագէտին կրակոտ ու ճարտար զարնուածքը երկարատեւ ծափահարութիւններով ողջունուեցան», կը գրէ Չօպանեան *Անահիտի* ամենաառաջին թիւին մէջ (83)։

Նոյեմբեր 5-ին, Փարիզի Հայ Ուսանողաց Միութիւնը Իւնիոն Քռեթիէնի (Union Chrétienne) սրահին կը կազմակերպէ գրական-երաժշտական երեկոյթ մը՝ նուիրուած Խաչատուր Աբովեանի մահուան յիսնամեակին։ Սվաճեան կը նուագէ Ռուպինշթայնի *Fantaisie*-ն [Ֆանթէզի], Տվորժաքի *Légende*-ը [Առասպել] եւ իր *Le berger*-ն [Հովիւը]։ Հասարակութեան պահանջին վրայ, կը նուագէ իր յօրինած *La musette*-ը [Տկճորը] (84)։

Յաջորդ օրը՝ Նոյեմբեր 6-ին, կը հրաւիրուի մասնակցելու Մարքիզուհի տը Սէն-Փօլի ընտանեկան ցերեկոյթին, նուագելով իր քանի մը ստեղծագործութիւնները՝ «ջերմագին յաջողութեամբ» (85)։

Նոյեմբեր 15-ին մասնակցեցաւ Փարիզի Օթէլ Րիցի (Hôtel Ritz) սրահին մէջ տրուած մեծ նուագահանդէսին, հովանաւորութեամբ Նորին Արքայական Բարձրութիւն Ինֆանթա Եւալիա Իշխանուհիին, «եւ յաղթական ընդունելութիւն մը գտաւ բարիզեան ամենանուրբ ու տոհմիկ ունկնդիրներու առջեւ» (86)։

Իբրեւ յայտնի անձնաւորութիւն, նոյն գիշեր ներկայ կը գտնուի Մարքիզուհի տը

Սէն-Փօլի երեկոյթին, ուր ներկայ էին երաժշտահաններ Սէն-Սանս եւ Քազելլա, Ֆրանսական Կաճառի (Académie française) անդամ՝ պատմաբան Ալպէռ Վանտալ եւ ուրիշներ (87)։

1899 Յունուար 31-ին, մենանուագ մը եւս Փարիզի էռառ Սրահին (Salle Érard) մէջ, ուր կը հրամցնէ Վեպէրէն (Սոնաթ), Ռուպինշթայնէն, Լիսթէն, Կրիկէն, Զայքովսքիէն, Շոփէնէն կտորներ, ինչպէս նաեւ իր հեղինակութիւններէն քանի մը հատ։ Կոմսուհիներ եւ քանի մը այլ կարեւոր անձնաւորութիւններ իրենց ներկայութեամբ կը պատուեն սիրուած արուեստագէտը (88)։

Այս մենանուագին մասին *Ժուռնալ տէ տէպա* (*Journal des débats*) ֆրանսական լրագիրը կը գրէ. «Պ. Սպաճեան հայ դաշնակահարը նուագահանդէս մը տուաւ, ուր իր զարնուածքին եռանդի, ապահովութեան, զօրութեան եւ քաղցրութեան միացեալ փայլուն յատկութիւնները շատ գնահատուեցան։ Վէպէրի Սոնաթ մը, Ռուպինշթէյնի, Լիսթի, Կրիկի, Շոբէնի կտորներ, եւ մանաւանդ շատ հետաքրքրաշարժ հայկական եղանակներ թոյլ տուին երիտասարդ *վիրթիւոզին*՝ ի յայտ բերել շատ ճապուկ ու շատ ինքնատիպ տաղանդի մը բոլոր հնարքները» (89)։

Ռափէլ (*Rappel*) լրագիրը եւս ունի իր հեղինակաւոր կարծիքը. «Իբրեւ դաշնակահար, կը կարծենք թէ Պ. Սպաճեան իր հաւասարը չունի այս վայրկեանիս։ Մեծ ճշդութեամբ, յստակութեամբ ու գեղարուեստական հզօր զգացմամբ մըն է որ երիտասարդ դաշնակահարը ածեց Շոբէնի մէկ ցայգանուագը, Զայքովսքիի օրրերգը, եւ հասարակութեան բուռն ծափերը խլեց։ Պ. Սպաճեան ինքզինքը յայտնեց նաեւ տաղանդաւոր նուագաստեղծ՝ լսելի ընելով շարք մը հայկական եղանակներ որոնք իրականապէս մոգեցին ունկնդիրները։ Արուեստագէտին յաջողութիւնը մեծ եղաւ, եւ կը յուսանք որ պիտի կարենանք ընդհուպ զինքը մտիկ ընել մեր կիրակնօրեայ մեծ նուագահանդէսներէն մէկուն մէջ» (90)։

Փետրուար 25-ին, Փարիզի Շարաս Կաճառի (Institut Charras) սրահներէն մէկուն մէջ, Հայ Ուսանողաց Ակումբը կը կազմակերպէ նուագահանդէս մը մասնակցութեամբ հայ եւ ֆրանսացի երաժիշտներու։ Սպաճեան կը նուագէ քանի մը գործեր, որոնք «ինչպէս միշտ, շատ մեծ ընդունելութիւն գտան, մանաւանդ *Deuxième Scherzo*-ն [Երկրորդ Սքերծօ], զոր ինք կարգադրած է» (91)։

Կը մեկնի Թիֆլիս, որուն ջերմօրէն կ'ողջունէ *Մշակ* շաբաթաթերթը, նշելով՝ որ իր համբաւը շատոնց արդէն հասած է Թիֆլիս (92)։

Կովկասի առաջին մենանուագը տեղի կ'ունենայ Մարտ 16/28-ին, Թիֆլիսի ժողովարանին մէջ, հետեւեալ յայտագիրով (93).

Ա ՄԱՍ

WEBER Sonate No. 2, en la bémol majeur, op. 39 [Սոնաթ թիւ 2, լա պեմոլ մեծալար, երկ 39]

RUBINSTEIN Étude en do, Op. 23, No. 2, "Staccato" [Վարժութիւն, տօ, երկ 23, թիւ 2, «Սթաքքաթօ»]

CHOPIN Nocturne [Գիշերերգ]

GRIEG Morceaux lyriques, Op. 43, No. 6, "Au printemps" [*Ֆր.,* **Քնարական կտորներ, երկ 43, թիւ 6, «Ձօն գարունին»**]

FAURÉ Valse [Վալս]

TCHAIKOVSKY Berceuse [Օրօրոցային]

LISZT Légende: St. François de Paule marchant sur les flots [*Ֆր.,* Առասպել. Սուրբ Ֆրանսուա Փօլ կը քալէ ալիքներուն վրայ]

Բ ՄԱՍ

Վ. ՍՎԱՃԵԱՆ Romance [Ռոմանս]
Ballade [Գեղօն]
Le berger [Հովիւը]
Barcarolle [Նաւերգ]
Scherzo [Սքերծօ]
Nocturne [Գիշերերգ]
Rhapsodie [Հագներգութիւն]

Արդէն յստակ է՝ որ Վեպէրի Սոնաթը դարձած է դաշնակահարի «մարտաձի»-ն: Այցելած խիրաքանչիւր նոր քաղաքի մենանուագին բացումը կը կատարէ այդ ստեղծագործութեամբ, որուն կոթողային ծաւալը, լայնարձակ հնչականութիւնը, գունային հարստութիւնը հարազատ են դաշնակահարի նկարագիրին: Իսկ սեփական յօրինումները արդէն էական տեղ գրաւած են իր ընդհանուր արտայայտչական լեզուին մէջ:

Մենանուագի առաջին մասը եզրափակած է խորհրդաւոր թանձրութեամբ տոգորուած Լիսթի երկրորդ *Առասպել*ով, իսկ Կրիկի *Քնարական կտորներ*էն ընտրած է հիւսուածքով առաւել փարթամը եւ երաժշտութեամբ առաւել բազմազեղը: Վեպէրի Սոնաթէն ետք՝ Ռուպինշթայնի *Վարժութիւն*ը թէեւ երաժշտական տեսանկիւնէն ոճական փոփոխութիւն կը ներմուծէ նուագահանդէսին մէջ, սակայն արհեստավարժական առումով ապալարումի ոչ մէկ առիթ կու տայ դաշնակահարին:

Չայքովսքիի *Օրօրոցային*ը հաւանաբար լայն տարածում գտած երկ 72, թիւ 2-ն է, Ֆօրէի *Վալս*ը չորս *Valse-Caprice*-ներէն (Վալս-Քափրիս) մէկը ըլլալու է, մինչ Շոփէնի *Գիշերերգ*ին մասին տեղեկութիւն չունինք:

Թիֆլիսի ռուսական երկու լրագիրներ բացասական յօդուածներով խստօրէն կը քննադատեն դաշնակահարը, կասկածի ենթարկելով անոր երաժշտական ընդունակութիւնները: Անոնցմէ *Թիֆլիսքի լիսթոք* «այն ստրճանին հասաւ, որ մի կողմից ընդունելով թէ պ. Սվաճեան տաղանդ ունի, միւս կողմից կատարեալ ոչնչութիւն հրատարակեց նրան» (94):

Հայկական մամուլը թէեւ շատ աւելի մեղմ է, բայց խիստ վերապահ է: Խօսքը տանք *Մշակ*ին. «Հանդիսականների շրջանում, որ եկել էր նուագահանդէսին առանձին մի ոգեւորութեամբ՝ կոնցերտի անտրակտում եւ կոնցերտի վերջանալուց յետոյ տեղի ունեցան ջերմ խօսակցութիւններ եւ վիճաբանութիւններ նուագի մասին:

Հակասական կարծիքները, որ լսվում էին, կենտրոնացած էին այն հարցի մէջ, թէ ի՞նչ չափ պէտք է գործադրել Սպենդեանի նուագելը բնորոշելու համար, որովհետեւ կայ մի չափ. որ առաջնակարգ ընդհանուր եւրոպական հանրահռչակ երաժշտի համար է, եւ կայ այնպիսին, որ բարեխիղճ եւ հմուտ երաժշտի համար է: Պ. Սպենդեան ունի աներկբայելի մշակուած տեխնիկա, գեղեցիկ թաւշեայ նուագ, ամուր զարկեր՝ որոտներ առաջ բերելու, ունի երաժշտական նուրբ ըմբռնողութիւն եւ բանաստեղծական ոգեւորութիւն, եւ սակայն նա չը գործեց ցանկալի ուժեղ եւ յուզիչ տպաւորութիւնը մեր հասարակութեան վրայ: Դա բացատրվում է, մեր կարծիքով, հետեւեալ երկու հանգամանքով. առաջինը՝ պ. Սպենդեան հետեւում է նուագելու մի առանձին մեթօդի, որին ընտելացած չէ մեր հասարակութիւնը, երկրորդ՝ ելեւէջների մէջ տեղի ունեն ծայրայեղ թռիչքներ ոչ իբրեւ բացառութիւն, այլ իբրեւ կանոն. գոռ ձայներից եւ մեղմ մրմունջներից դուրս՝ չը կան միջին կապող ձայներ, եւ ցածր նոտերը այնքան արդէն կամացուկ են եւ յամրաշարժ, որ հանդիսականը յոգնում է լուութեան հաւասար ձայներին ունկնդիր լինելուց: Պ. Սպենդեանի *Rhapsodie*-ն, որ ազատ էր այդ յատկութիւններից՝ թողեց սքանչելի տպաւորութիւն եւ արժանացաւ բուռն ծափահարութիւնների: Առհասարակ նուագահանդէսի երկրորդ մասը նպաստաւոր էր ջութակահարի համար, եւ նրա աջող կատարումը ոգեւորութիւն ներշնչեց հասարակութեանը, որ իր bis-երով ստիպեց ջութակահարին նորից չորս կտոր նուագելու» (95):

Այստեղ արտայայտուած կարծիքներուն քննարկումը կրնայ հեռուները տանիլ: Գլխաւոր կէտը՝ զոր կը նշէ անանուն յօդուածագիրը, դպրոցի տարբերութիւնն է, որուն անսովոր էր Թիֆլիսի հասարակութիւնը:

Նուագահանդէսին յաջորդ օրը՝ Մարտ 17/29-ին կը մեկնի Թիֆլիսէն դէպի Պաքու (96), ուր կը հասնի Մարտ 22/Ապրիլ 3-ին (97): Նուագահանդէսին յաջողութիւնը երաշխաւորելու համար՝ ան կը ստիպուի սպասել ութ օր, մինչեւ որ վերջանային հայոց ռուսմաթիք խումբին ներկայացումները եւ երգչուհի Ալմա Ֆոսդրիմի ելոյթները (98): Պաքուի առաջին մենանուագը տեղի կ'ունենայ Հասարակաց Ժողովարանի սրահին մէջ, Մարտ 30/Ապրիլ 11-ին, որուն առաջին մասը բաղկացած էր ինն այլազան ստեղծագործութիւններէ, իսկ երկրորդը կը բովանդակէր իր յօրինումներէն վեց կտոր (99):

Նուագահանդէսը կ'անցնի դատարկ սրահի մէջ: Ներկայ էր մեծ մասամբ պոլսեցիներէ կազմուած շուրջ 50 ունկնդիր՝ որուն մէջ աչքի կը զարնէին դերասանուհիներ Սիրանոյշ եւ Հրաչեայ, «մինչ քլիւպի միւս անվերջ սրահներուն մէջ թղթախաղի եւ գնդամուղի սեղաններուն շուրջը տենդագին անյագ ոգեւորութեամբ մը եռացող ահագին բազմութիւն մը խռնուած էր» (100): *Մշակ* կը կարծէ՝ թէ սրահի դատարկութեան պատճառը Թիֆլիսի մամուլին արտայայտած աննպաստ կարծիքն էր (101): Հակառակ այս բոլորին, «սակաւաթիւ ունկնդիրները ըստ երեւոյթին գոհ էին երեւում կոնցերտից. բացի առատ ծափահարութիւններից՝ բուռն ցանկութեամբ կրկնութիւններ էլ էին անել տալիս», կը նկարագրէ *Մշակ* (102):

Պաքուի երկրորդ նուագահանդէսը տեղի կ'ունենայ Ապրիլ 7/19-ին, Թաղիեւի Թատրոնին մէջ, ներկայութեամբ անհամեմատաբար աւելի լայն հասարակութեան մը (103): Տեղական *Կասպի* ռուսերէն լրագիրը համոզուած է՝ թէ Թիֆլիսի մամուլը անտեղիօրէն խիստ վերաբերուեցաւ ջութակահարին հետ: Ան կը գրէ. «Ճշմարիտ է միայն մի բան, որ արտիստը խիստ է ոգեւորվում եւ իրանից շատ բան է մտցնում

հռչակաւոր հեղինակների պիեսների մէջ, բայց այդ բանը հազիւ թէ կարելի լինի բացատրել նրանով, որ արտիստը չունի չկօլա եւ նրա երաժշտական գիտութիւնը սահմանափակ է. այդ բանը աւելի վերագրելի է նրա ջերմ տեմպերամէնտին, ինչպէս ճիշդ կերպով նկատել են այնպիսի հեղինակաւոր լրագիրների ռէցէնզենտները, ինչպէս են *Temps, Journal des débats* եւ այլն: Ռուբինշտէյնի դժուար էտիւդը, Շօպէնի ***Բերսէօզը*** եւ Լիստի ***Ս. Ֆրանսուան ալիքների վրայ*** - արտիստը նուագեց չատ տաղանդաւոր եւ չնորհալի կերպով» (104):

Մշակ հարց կու տայ՝ թէ ինչպէ՞ս եւրոպական լրագիրներու գովասանքին եւ Պաքուի ռուսական մամուլին հաւանութեան արժանացած դաշնակահարը յանկարծ սուր քննադատութեան կ'ենթարկուի Թիֆլիսի մէջ (105): Եւ իրօք, Թիֆլիսի վերաբերմունքը կը մնայ եզակի երեւոյթ Սվաճեանի անցեալ եւ յետագայ ողջ գործունէութեան ընթացքին: Զօպանեան համոզուած է՝ որ Թիֆլիսի մամուլը «ոչինչ կրցեր է հասկնալ Սվաճեանի ինքնատիպ ու փափուկ տաղանդէն» (106):

Նուագահանդէսին յաջորդ օրը Սվաճեան կը մեկնի Պաքուէն (107): Մայիս 3/15-ին, Պաթումի ակումբի սրահին մէջ կու տայ-իր մենանուագը: «Չը նայելով որ նոյն երեկոյ թատրօնում էլ ներկայացում կար, բազմութիւնը սպասվածից չատ աւելի էր, - կը գրէ թղթակից մը: - Նուագահանդէսը աջող անցաւ: Երաժշտութիւն նուագող օտարազգիները, որոնք մի պատկառելի թիւ էին կազմում, չատ գովեցին արտիստի տաղանդը» (108):

Այնուհետեւ, Պոլսոյ վրայով Մայիս 18/30-ին կ'ուղեւորուի դէպի իր հաստատավայրը՝ Փարիզ (109):

1900 Յունուարին կը հրաւիրուի նուագելու Փարիզի ամերիկեան հիւպատոսարանի մեծ ցերեկոյթին (110):

Յունիս 16-ին, Փարիզի Վոտվիլ Թատրոնին մէջ, Արշակ Զօպանեան կը կազմակերպէ ցերեկոյթ մը ի նպաստ Հայաստանի որբերուն, հովանաւորութեամբ Մարդկային եւ Քաղաքացիական Իրաւունքներու Պաշտպան Ֆրանսական Նիզակակցութեան (La Ligue des Droits de l'Homme et du Citoyen): Ցերեկոյթը կը հետապնդէր նաեւ ֆրանսական չրջանակներու մէջ հետաքրքրութիւն արթնցնել հայերուն նկատմամբ: Շնորհիւ Զօպանեանի վայելած հեղինակութեան, հանդէսին կը համաձայնին բանախօսութեամբ ելոյթ ունենալ Անաթոլ Ֆրանս եւ մասնակցիլ Օփերայի, Օփերաքոմիքի, Թէաթռ-ֆրանսէի եւ Օտէոնի լաւագոյն երգիչ-դերասանները: Յայտագիրը ունեցած է նաեւ հայկական մաս մը, ուր ֆրանսացի դերասանները ներկայացուցած են հայ գրողներու գործերը, իսկ Սվաճեան նուագած իր հեղինակութիւններէն երեք կտոր: Ցերեկոյթը կ'աւարտի Զօպանեանի բանախօսութեամբ (111):

Հանդէսը կ'ունենայ բացառիկ արձագանգ օտար մամուլին մէջ՝ որ ներբողական գեղեցիկ խօսքեր կ'ուղղէ հայերուն եւ հայկական մչակոյթին հանդէպ: Սվաճեանին մասին Շարլ Մառթէլ հետեւեալը կը գրէ ***Օռոր***ին (*Aurore*) մէջ. «Պ. Սվաճեան դաշնակի վրայ ածեց իր հեղինակութիւններէն երեք կտոր, փափուկ ***Յայգանուագ*** մը, չնորհալի ինքնատպութեամբ ***Տկճոր*** մը (Musette) եւ ***Արտաւազդ թագաւորին որսորդութիւնը***, ուր երաժիշտը իր գործիքէն ապչեցուցիչ նուագախմբական ճոխութիւններ հանեց» (112):

Սակայն դժգոհութիւնը կու գայ Աւետիս Ահարոնեանէն, որ ներկայ էր այս հանդէսին: Այնտեղ ուր ֆրանսացիներն են ելոյթ ունեցողները՝ հրաչալի է եւ անսայթաք:

«Բայց ի՞նչ անուն տանք պ. Զոպանեանի այն վարմունքին, երբ նա իբրեւ յայտնի տաղանդներ օտարների առաջ թւում էր նաեւ անուններ, որոնց մասին Հայը Հազիւ թէ լսած լինի. ի՞նչպէս Հաշտեցնել, օրինակ, Լորիս-Մելիքով եւ Մանուէլեան, Սրվանձեան: Համաձայն ենք, պ. Մանուէլեան մի վերին աստիճանի աշխատաւոր ուսանող է, որ վերջերս իր կատարած մէկ քանի աջող բժշկական փորձերով մեծ յոյսեր է տալիս եւ Համարւում է գիտական ասպարէզում լաւ սկսնակ, բայց միթէ այսքանը բաւակա՞ն էր եւ իրաւո՞ւնք էր տալիս Պ. Զոպանեանին Համարեա աշխարՀաՀռչակ դարձած Հայ անունների Հետ յիշատակել նաեւ Մանուէլեանին: Պ. Զոպանեան լաւ պիտի Հասկանայ, որ Մանուէլեանը կարող է ապագայում մի Պաստեօր դառնալ, ինչպէս եւ Սվաճեան՝ մի ԲեթՀօվէն, բայց կարող է պատաՀել, որ երկուսով էլ իրանց այժմեան տեղում մնան ընդ միշտ» (113):

Ուրեմն, ԱՀարոնեան Սվաճեանին արժէքը կը սաՀմանէ իր վայելած ներկայ Հռչակով եւ ոչ թէ տաղանդով: Չի գրեր՝ թէ ի՞նչ էր Սվաճեանին թերութիւնը, եթէ որեւէ թերութիւն գտած էր անոր նուագին եւ ստեղծագործութիւններուն մէջ: Չ'ուզեր ընդունիլ նաեւ ֆրանսական եւ այլ մամուլի Հրաշալի քննախօսականները՝ որոնք արդէն Սվաճեանին բարձր վարկ մը ապաՀոված էին օտար շրջանակներու մէջ: Բաց ատի, Հերքելով Սվաճեանին, չ'առաջարկեր ուրիշ անուն մը՝ որ ընդունակ է բարձր մակարդակով Հայ երաժշտութիւնը Հրամցնել ֆրանսացիին: Որով ԱՀարոնեանին՝ այդ մեծ գրագէտին, քննադատութիւնը կը ստանայ ձեւական, յարձակողական, ենթակայական գրութեան տեսք, եւ աւելորդ տեղը կը ստորադասէ Սվաճեանին տաղանդը:

Զօպանեան Հիմնաւորապէս կը պատասխանէ ԱՀարոնեանի ամբաստանութիւններուն՝ ուր, ի միջի այլոց, կը գրէ Հետեւեալը. «Ես Մանուէլեանը, ՇաՀինը եւ Սվաճեանը Լորիս Մելիքովին ու Այվազովսքիին Հետ մէկտեղ չանուանեցի. Հայ մտքին այդ երեք «նոր» արտայայտութիւնները յիշեցի՝ «իբրեւ ապացուցումներ ջարդերէն անմիջապէս յետոյ Հայ ցեղին մտաւորական կորովին մշտավառ կենսականութեանը», եւ զանոնք յիշեցի ոչ թէ իմ անձնական Համակրութեանս վրայ Հիմնուելով այլ «իբրեւ բարիզեան Հեղինակութիւններէ գնաՀատուած անձնաւորութիւններ»: Պ. ԱՀարոնեան լուրջ քննադատի դեր չի կատարեր իմ բացատրութիւններս խեղաթիւրելով: Իսկ «որոնց անունը Հայը անգամ Հազիւ թէ լսած լինի» բառերը կրնան ենթադրել տալ թէ Պ. ԱՀարոնեան Հայ մամուլին չի Հետեւիր. երկու երեք տարիէ ի վեր, Մանուէլեանի, ՇաՀինի եւ Սվաճեանի անունները ամենէն յաճախ յիշուած եւ ներբողուած անուններն են մեր թերթերուն մէջ, եւ եթէ կովկասեան մամուլը նուազ Հետաքրքրուած է անոնցմով, յանցանքը իրենն է» (114):

1900 Յունիսի առաջին շաբաթը եւ Յունիս 15-ին երկու յաջորդական մենանուագներ կու տայ Փարիզի մէջ: «Երկու նուագաՀանդէսներուն ալ ունկնդիրներու բաւական ստուար բազմութիւն մը կար, գրեթէ բացառապէս ֆրանսացի ու ամերիկացի, որ խանդոտ ընդունելութիւն մը ըրաւ երիտասարդ արուեստագէտին», կը գրէ ներկայ մը (115):

Առաջին մենանուագին մասին *Ժուռնալ* (*Journal*) այսպէս կ'արտայայտէ իր գնաՀատանքը. «Պ. Սվաճեանի ազդեցիկ զարնուածքը եւ ինքնատիպ Հեղինակութիւնները իրաւցնէ ելեկտրացուցին ունկնդիրները: Պ. Սվաճեան, արտասովոր կորովով մը եւ նշանաւոր փափկութեամբ մը օժտուած միանգամայն, կրցաւ դաշնամուրէն քաղել

ձայնի ճշմարտապէս զարմանահրաշ արդիւնքներ: Նախերգանք մը, պալլատ մը, օրօր մը, որոնք ծափահարութեանց մէջ կրկնել տրուեցան, խանդավառութեամբ յափշտակեցին ընտրեալ բազմութիւնը: Իր սքանչացողներուն շատին խնդրանքին վրայ, Գ. Սպաճեան ընդհուպ նոր նուագահանդէս մը պիտի տայ իր այնքան նշանաւոր հեղինակութիւններով» (116):

Երկրորդ մենանուագը ամբողջութեամբ կը յատկացնէ իր ստեղծագործութիւններուն (117):

1901-ի սկիզբը Սպաճեանին կը գտնենք Նիւ Եորք, ուր կու տայ նուագահանդէսներ եւ կը մասնակցի զանազան երեկոյթներու: Իր արուեստին հիացողները յաջորդ եղանակին համար կը նախաձեռնեն նուագահանդէսներու շարք մը՝ Միացեալ Նահանգներու գլխաւոր քաղաքներուն մէջ (118):

1901 Մայիս 23-ին, Փարիզի Սալ տեզ Ակրիքիւլթէօռ տը Ֆրանսին (Salle des Agriculteurs de France) մէջ կը կայանայ իր մենանուագը, ուր «իր սովորական ճարտարութեամբը» կը նուագէ Պեթհովէնէն, Շոփէնէն, Տվորժաքէն, Լիսթէն եւ իր հեղինակութիւններէն կտորներ, «որոնք բուռն ծափերով ընդունուեցան» (119):

1901 Յուլիսին դարձեալ Նիւ Եորք է (120), ուր 1902-ին կ'ամուսնանայ ամերիկուհիի մը հետ (121):

Մինչ այդ, 1902 Յունիսին, Փարիզի հայկական արուեստի երեկոյթին, Քոմետի Ֆրանսէզի դերասան Տեսոն կ'արտասանէ Սպաճեանի *Աստուածուհւոյն լոգանքը* բանաստեղծութիւնը (122):

1898-1902-ը բեղմնաւոր շրջան մը կ'ըլլայ նաեւ իր գրական արտադրութեան տեսանկիւնէն: 1898-ին Լոնտոնի եւ Փարիզի մէջ կը հիմնադրուէին յաջորդաբար Արփիար Արփիարեանի *Նոր կեանք* հանդէսը եւ Արշակ Չօպանեանի *Անահիտ* ամսագիրը: Երկու մեծանուն խմբագիրներուն մղումով եւ քաջալերանքով Սպաճեան կը յօրինէ բանաստեղծութիւններ, քերթուածներ եւ նորավէպեր ու կը վերախմբագրէ իր հին անտիպ գրութիւնները, որոնք անմիջապէս լոյս կ'ընծայուին յիշեալ հանդէսներուն մէջ:

Նիւթերը շատ աւելի այլազան են եւ տարաբնոյթ քան *Հայրենիքի* մէջ երեւցած նախորդ արձակները: Անոնք աւելի պայծառ են, հայրենասիրական նկրտումներով առլցուն եւ յաճախ պատմական անցեալի հրաշալի վերընթերցումներով: Երազկոտ երիտասարդը վերածած է իրատես մտաւորականի մը: 1896-ի համիտեան ջարդերը սթափեցուցած են իրեն, իր մէջ արթնցուցած նոր յոյզեր եւ յառաջ բերած բուռն ատելութիւն անպատիժ մնացողներուն եւ անտարբերութեամբ դիտող պետութիւններուն հանդէպ: Միաժամանակ, անոնք կը հանդիսանան Պոլիսէն վերջնականօրէն հեռանալէն ետք հրատարակած իր առաջին կարեւոր գրութիւնները, որով զգայուն արուեստագէտը այլեւս ազատուած էր համիտեան շրջանի կաշկանդումներէն եւ կրնար անվախօրէն թուղթին յանձնել իր միտքերը: Կը նկարագրէ համիտեան ջարդերը, հայ պանդուխտն ու տարագրեալը, վեր կը հանէ մարտական տրամադրութիւններ, առանց մոռնալու նաեւ տեղ տալ քնարական սիրավէպերուն:

Նոր կեանքի բանաստեղծութիւններէն են՝ *Միւէզզին* (123), *Չէյթունցի տղան* (124), *Հայ պանդուխտը* (125), *Թափօրը* (ստորագրուած է՝ 1896, Կոստանդնուպոլիս) (126), *Հայրենի յիշատակ* (127), *Զատիկ* (128), *Վտարանդին* (129), *Առ Ամերիկա* (ստորագրուած է՝ Փարիզ, 1898 Յուլիս) (130), *Տարեդարձ* (131), *Պիզմարգ* (132), իսկ

արձակագրութիւններէն են՝ *Աղախինը* (133), *Վարժուհին* (134), *Տերվիշը* (135):

*Անահիտ*ի բանաստեղծութիւններէն են՝ *Օձակոչը* (136), *Ժամանակը* (137), *Թամար*, *Ջրհորը* (138), *Կուէնտըլին* (ստորագրուած է՝ Նիւ Եորք, Յուլիս) (139), *Արեւու մուտք*, *Երեք ճրագ*, *Ոմփալէ*, *Ագռաւ*, *Անձրեւոտ օր* (140), իսկ արձակագրութիւններէն են՝ *Ուրուագիծներու շարքը* (141), *Մարա* (142), *Մութ տունը* (143), *Աղջիկ մը* (144):

Արշակ Չօպանեանի մղումով, Սվաճեան կը յօրինէ *Հայգիրք* խորագիրով քերթուածաշար մը: Չօպանեան նախաբանով մը կը բացատրէ *Հայգիրք*ին բնոյթը եւ նպատակը: Ան կը գրէ՝ թէ Սվաճեան դայն «յօրինած է իր ներշնչմանը նիւթ առնելով հայ ժողովրդական հին ու նոր աւանդութիւններ», եւ կը շարունակէ. «Կէս դար հազիւ կայ որ մեր բանաստեղծները ուշադրութիւն դարձուցին ազգային հոգւոյն այդ բնածին փթթումներուն. Սրուանձտեանցներ, Տէվկանցներ, Քամալեանցներ, Տոտոխեաններ անոնցմէ բուռ բուռ հաւքած եւ հրատարակած են լրագիրներու մէջ կամ գրքերով: Բայց այդ հոյակապ ու հարուստ պաշարը մնացած էր հում նիւթի ձեւով, ցեղագրական կամ գրուցաբանական ուսումնասիրութեանց միայն ծառայած էր: Մենք քանի՛ անգամ փափաք յայտնած էինք որ այդ մերազնեայ երեւակայութեան հարազատ ծնունդները նոյն իսկ մեր արդի գրականութեան հիւսուածքը ճոխացնելու գործածուին եւ նպաստեն անոր տալու ինքնատիպ գոյնը, հայ գոյնը՝ որմէ զուրկ է ընդհանրապէս: [...] Վահրամ Սվաճեան ամենէն յարմար անձն էր մեր մէջէն՝ կատարելու համար այդ թանկագին եւ գեղեցիկ գործը, զոր ռուսահայոց մէջ արդէն մասամբ փորձած են Աղայեանց, Քամալեանց եւ ուրիշներ»: Այնուհետեւ, Չօպանեան կը դրուատէ Սվաճեանի մտաւոր եւ գրական կարողութիւնները՝ նշելով իր հարուստ գիտելիքներն ու պաշարը: Նախաբանը կ'աւարտէ ընդգծելով՝ թէ «*Անահիտ*ի ծրագրին ամենէն կարեւոր իրագործումներէն մէկն է այս բանաստեղծութեանց հրատարակումը» (145):

*Հայգիրք*ի շարքը կազմուած է հետեւեալ բանաստեղծութիւններէն՝ «Պռօշ թագաւորին սուրը» (146), «Աստուածուհւոյն լոգանքը», «Մրրիկ» (147), «Վարձակը» (148), «Առ Փարամզատա», «Մովացուլը» (149), «Նարեկացին» (150), «Մաղիկներու քունը», «Հողեզէշ» (151), «Եհովա» (152), «Առ Անահիտ» (153), «Լուսնին օրհասը» (154), «Խաչքար» (155) եւ «Առ սուրբ Սոփիա» (156):

Այնուհետեւ, երկար ժամանակուայ համար Սվաճեան կը քաշուի գրական կեանքէ եւ հանրային երեւումներէ, իր ուժերը կեդրոնացնելու երաժշտական յօրինողութեան վրայ (157):

1910 Դեկտեմբեր 2-ին կը մահանայ Սվաճեանին մայրը՝ Մարի Սվաճեան (158), որ ուղեկցած էր զաւակին բոլոր շրջագայութիւններուն՝ Գահիրէ, Լոնտոն, Կովկաս, եւ բարոյական հզօր նեցուկ հանդիսացած արուեստագէտին ելոյթներուն եւ ստեղծագործական վերելքին:

1914-ին Փարիզի մէջ ծանր արկած մը կ'անցընէ, որուն հետեւանքով 12 տարի՝ մինչեւ 1926, մեկուսացած կ'ապրի Ֆրանսայի Գոռէզ նահանգի գիւղի մը մէջ, վայելելով իր ամերիկուհի տիկնոջ նուիրական հոգատարութիւնը (159):

1926-ին, վերագտնելով իր ուժերը, դարձեալ կը նետուի իր սիրելի նուագարանին գիրկը: Մայիս 8-ին, Մաթէնի ռատիօ-նուագահանդէսին կը մասնակցի իր երկու երգերով՝ *Սիրոյ օրօր* եւ *Յասմիկները*, նուագակցելով երգչուհի Վիլհելմէն Քուարքէի (160):

Քամելիոնի կազմակերպած ցերեկոյթներուն կը հնչեն շուրջ տաս ստեղծագործութիւն դաշնակի եւ ջութակի համար՝ օրդք. Ջեւորի եւ էսփիրի կատարումով, այլեւ ֆրանսացի բանաստեղծներու խօսքերու վրայ յօրինած երգեր՝ օրդք. Վիլհելմին Քուարքէի

եւ Սան Ռեմոյի կատարումով (161):

Յունիս 20-ին ելոյթ կ'ունենայ իր գործերուն կատարումով, որուն առիթով Նուպար Ալիքսանեան կը գրէ. «Հիանալի պարագայ մըն է Սվաճեանի ցոյց տուած կենսունակութիւնն ու այն կորովի ոգին՝ որով միշտ նուիրուած է իր սիրական արուեստին, անտեսելով ե՛ւ հիւանդութիւն, ե՛ւ ցաւ, ե՛ւ նոյն իսկ մահուան վտանգ» (162):

1938 Մայիս 14-ին, Սորպոնի մեծ ամփիթատրոնի բեմին վրայ տեղի ունեցած գրական-գեղարուեստական հանդէսին կը կատարուին Զօպանեանի եւ Քուչակի տաղերուն վրայ յօրինած երգերը (163):

1938-ը վերադարձ մըն էր գրական ասպարէզին, զոր ջերմօրէն կ'ողջունէ Զօպանեան (164): *Անահիտ*ին մէջ կը տպագրուի *Կրակին հարսնիքը* բանաստեղծութիւնը (165) եւ կը շարունակուի *Հայգիրք*ին շարքը՝ «Պրոյերեսիոս», «Լոյս» (166), «Ոսկի մօրուքը» (167), «Ալփասլան» (168):

1939 Ապրիլ 1-ին, Փարիզի Մտաւորականներու Տունը երեկոյթ մը կը կազմակերպէ ի պատիւ Սվաճեանին, ներկայութեամբ ֆրանսացի եւ հայ մտաւորականներու եւ արուեստագէտներու: Բացումը կը կատարէ կազմակերպիչ մարմինին հիմնադիր Իրենէ Մոժէ, որմէ ետք ելոյթ կ'ունենայ գրագէտ Ալպէռ Ֆլէօրի՝ ներկայացնելով բանաստեղծ-երաժիշտին կեանքն ու գործը (169):

Ապրելով ստեղծագործական պայքարի ու վերելքի եռուն կեանք մը, Սվաճեան կը մահանայ Փարիզ, 1943-ին:

Այսօր, իր մահէն վաթսուն տարի ետք, կը հարցնենք. ո՞րն է Սվաճեանին բուն տեղը հայ մշակոյթի պատմութեան մէջ: Իր ստեղծագործական գործունէութեան ո՞ր բնագաւառն է առաւել ազդեցիկն ու մնայունը՝ գրականութի՞ւնը, երաժշտական յօրինողութի՞ւնը թէ դաշնակահարութի՞ւնը:

Իբրեւ բանաստեղծ-արձակագիր, *Բազմավէպ*ի խմբագիրները կը կարծեն, թէ Վենետիկի Մուրատ-Ռափայէլեան Վարժարանի սանը՝ Վահրամ Սվաճեան «այժմ անծանօթ պիտի չմնար եթէ իր վիպակները եւ քերթուածները հրատարակուած ըլլային հատորով մը: Իր ամէն մէկ գրութեանց մէջ Սվաճեան իր սրտէն եւ հոգիէն ազնուական երգ մը դրած է» (170): Անկասկած, իր գրութիւններուն ամփոփումը հատորի մը մէջ պիտի նպաստէր իր գործերուն շրջանառութեան եւ անոնց ամբողջական ուսումնասիրութեան: Թէեւ Սվաճեան չունի Գրիգոր Զօհրապի մը մտաւոր խորաթափանցութիւնը կամ Պետրոս Դուրեանի մը քերթողական բնահօսութիւնը, բայց իր արտայայտչական եւ զգացական անկեղծութեամբ, գաղափարական վսեմութեամբ, նրբահիւս շարադրութեամբ արժանի է յատուկ ուշադրութեան:

Երաժշտական յօրինողութեան տեսանկիւնէն՝ ան թողած է ծաւալուն ժառանգութիւն մը: Համադրելով վերոյիշեալ նուագահանդէսներուն մէջ կատարուած գործերը, Նուպար Ալիքսանեանի յօդուածին մէջ յիշատակուած տեղեկութիւնները (171) եւ Սվաճեանի Երեւանի դիւանին հիման վրայ՝ Ցիցիլիա Բրուտեանի կատարած հակիրճ նշումները (172), կարելի է կազմել երաժշտահանի գործերուն պայմանական ցանկ մը.

ՆՈՒԱԳԱԽՈՒՄԲԻ ԳՈՐԾԵՐ.-Poème symphonique *La fée et la péri* [Համանուագային քերթուած *Պարիկը եւ փերին*], ըստ Վիքթոր Հիւկոյի (տպագրուած Փարիզ, Համէլ հրատարակչատուն):

ՍԵՆԵԿԱՅԻՆ ԳՈՐԾԵՐ.-Եռանուագներ, Քառանուագներ, Հնգանուագներ:

ՋՈՒԹԱԿԻ ԵՒ ԴԱՇՆԱԿԻ ԳՈՐԾԵՐ.-*Barcarolle* [Նաւերգ]:

ԹԱՒՋՈՒԹԱԿԻ ԵՒ ԴԱՇՆԱԿԻ ԳՈՐԾԵՐ.-*Ballade* [Գեղօն]:

ԴԱՇՆԱԿԻ ԳՈՐԾԵՐ.-*Fantaisie* [Ֆանթէզի], *Scherzo à l'Arménien*-ը [Սքերծօ հայկական ոճով], *La musette* [Տկճորը], *Romance* [Ռոմանս], *Ballade* [Գեղօն], *Le berger* [Հովիւը], *Barcarolle* [Նաւերգ], *Scherzo* Nos. 1, 2 [Սքերծօ թիւ 1, 2], *Nocturne* [Գիշերերգ], *Rhapsodie* [Հագներգութիւն], *Préludes* [Նախանուագներ], 22 պար *Le diadème de sequins* [Ոսկեդրամներով ապարօշը]:

ՄԵՆԵՐԳՆԵՐ ԴԱՇՆԱԿԻ ՆՈՒԱԳԱԿՑՈՒԹԵԱՄԲ.-*Je dis à mon cœur* [Սիրտիս կ'ըսեմ], *Սիրոյ օրօր*, *Յասմիկները*, *Contemplations* [Հայեցողութիւններ], *Ծիծեռնակ* (խօսք՝ Ղ. Աղայեան), մեներգներ Նահապետ Քուչակի, Մ. Մեծարենցի, Պ. Դուրեանի, Ա. Զօպանեանի, Ա. Իսահակեանի, Յ. Թումանեանի եւ ֆրանսացի բանաստեղծներու խօսքերով:

Ն. Ալիքսանեան կը յիշատակէ նաեւ հետեւեալ գործերուն խորագիրները՝ *Tombée du soir* [Մութին կոխելը], *Au temple du rêve* [Երազի տաճարին մէջ], *Fin de journée* [Օրուան աւարտը], *Les jasmins* [Յասմիկները], *Berceuse d'amour* [Սիրոյ օրօրոցային], *Pour bercer la souffrance* [Սփոփելու համար վիշտը] եւ *Tristesse* [Տխրութիւն], առանց նշելու, սակայն, անոնց կատարողական կազմը (173):

Գործերուն լիակատար ցանկը հարկաւոր է կազմել՝ հիմնուելով Երեւանի Չարենց Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանին մէջ պահուող Սվաճեանի դիւանին նիւթերուն վրայ: Դիւանը՝ որ նախապէս կը պահուէր Փարիզի Նուպարեան Մատենադարանին մէջ, ամբողջութեամբ Երեւան փոխադրուած է 1963-ին (174): Չենք գիտեր որքան նպաստաւոր եղած է այս փոխադրութիւնը, սակայն փաստ է՝ որ մինչեւ այսօր դիւանի նիւթերուն ամբողջական ցուցակը եւ ուսումնասիրութիւնը չէ իրականացուած: Ըստ Քնարիկ Գրիգորեանի տուեալներուն, Սվաճեանի Երեւանի դիւանին մէջ կը գտնուի 2162 փաստաթուղթ, որ կ'ընդգրկէ արուեստագէտին ձեռագիր եւ տպագիր յօրինումները, ինչպէս նաեւ ձեռագիր բանաստեղծութիւններն ու արձակ գրութիւնները (175): Այս ստեղծագործութիւններուն քննական համակողմանի հետազօտութենէն ետք միայն կարելի է որոշել Սվաճեանին յօրինողական ներդրումին իրական արժէքը:

Խորհրդային Հայաստանի մէջ, Ցեցիլիա Բրուտեանին ջանքերով տպագրուած է դիւանի անտիպ ստեղծագործութիւններէն լոկ երկու կտոր՝ *Փրելիւտ* թիւ 4, դաշնակի համար (176) եւ *Ծիծեռնակը*, մեներգ դաշնակի նուագակցութեամբ, խօսք՝ Ղազարոս Աղայեան (177), որոնք թէեւ հեռու են երաժշտահանի ամբողջական դիմագիծը բացայայտելէ, սակայն գեղեցիկ ապացոյցներ են անոր յօրինողական հզօր ներաշխարհին:

Իսկ այն ինչ որ հաստատապէս կարելի է պնդել՝ Սվաճեանի տեղն է հայկական դաշնակահարութեան պատմութեան մէջ: Իր մեծապէս յաջող ելոյթներն ու շրջագայութիւնները Պոլիս, Եգիպտոս, Անգլիա, Ֆրանսա, Կովկաս եւ Միացեալ Նահանգներ, միջազգային մամուլին անընդհատ հետաքրքրութիւնը իր մենանուագներուն հանդէպ՝ ընդհուպ մինչեւ «Հայ Փատերեւսքի» անուանումին պարգեւումը, խօսուն փաստեր են դաշնակահարին թողած ազդեցութեան եւ վայելած ժողովրդականութեան: Նոյնիսկ քանի մը լրագիրներու խիստ քննադատականները ապացոյցներ են Սվաճեանի նուագին յառաջացուցած ընդհանուր հետաքրքրութեան:

Վահրամ Սվաճեանի արուեստը՝ գրեթէ անծանօթ այսօրուայ երաժշտագիտութեան, կարիք ունի վերարժէքաւորումի եւ վերահաստատումի:

Հայկ Աւագեան

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

1ա.-*Տե՛ս Երգեր սփիւռքից,* կազմեց եւ տպագրութեան պատրաստեց Ցեցիլիա Բրուտեանը, Երեւան, 1976, էջ 146: Նուպար Ալիքսաննեան ծննդեան թուականը կը նշէ 1880 Մայիս 6 (*տե՛ս* Նուպար Ց. Ալիքսաննեան, «Վահրամ Սվաճեան», Թէոդիկ, *Ամէնուն տարեցոյցը*, 1938, Փարիզ, էջ 566), որ չի համապատասխաներ Սվաճեանի կեանքի յետագայ զարգացումի տարիներուն հետ: 1893-ին, Լոնտոնի մնննանուագի մը առիթով մամուլը իր տարիքը կը նշէ 22 (*տե՛ս* Ալ. Ապաճեան, «Մի նոր տաղանդ», *Արձագանք*, լրագիր, Թիֆլիս, 6/18 Օգոստոս 1893, թիւ 90, էջ 1), որով ծննդեան թուականը կ'ենթադրուի ըլլալ 1871: Իսկ 1899-ին, Թիֆլիս կատարած ուղեւորութեան առիթով, մամուլը իր տարիքը կը նշէ 26, որով ծննդեան թուականը կ'ըլլայ 1873 (*տե՛ս* «Ներքին լուրեր», *Մշակ*, շաբաթաթերթ, Թիֆլիս, 2/14 Մարտ 1899, թիւ 38, էջ 2):

բ.-ԺԹ. դարէն մինչեւ Ի. դարու առաջին քառորդը երկարող ժամանակաշրջանի հայկական երաժշտութեան պատմութեան թուականները յիշատակելու համար՝ յաճախակի շփոթութիւն յառաջացնող ազդակ մը եղած է Հին եւ Նոր Տոմարներու դրութիւնը: Հարցն այն է՝ որ տարբեր երկիրներ տարբեր ժամանակներու անցած են Նոր Տոմարի գործածութեան: Այստեղ մեզի կը հետաքրքրեն այն երկիրները՝ որոնց հետ կապուած պիտի ըլլայ Սվաճեանի գործունէութիւնը: Այսպէս, Ֆրանսան Նոր Տոմարին անցած է 1564-ին, Անգլիան՝ 1752-ին, Եգիպտոսը՝ 1875-ին: Կովկասը մինչեւ Ա. Աշխարհամարտը կը հետեւէր Հին Տոմարին: Թուրքիոյ տարբեր մասերը տարբեր ժամանակներու որդեգրած են Նոր Տոմարը: Բայց առ նուազն մինչեւ 1918, Թուրքիա կը հետեւէր Հին Տոմարին: Հետեւաբար, երբ մամուլը կը քննախօսէր Սվաճեանին մնննանուագը, բնականաբար պիտի հետեւէր տուեալ երկիրի դրութեան: Հարցը կը բարդանար, երբ օրինակ, Նոր Տոմարը չատոնց ընդունած Եգիպտոսի կամ Անգլիոյ նուագահանդէսի մը թղթակցութիւնը կ'ուղարկուէր տպագրուելու Հին Տոմարին կառչած Պոլսոյ մէջ: Այստեղ արդէն կարելի է գտնել երկու թուականներն ալ՝ օգտագործուած ըստ հաճոյից: Այնուամենայնիւ, թղթակցութեան ուշադիր ընթերցումով կարելի է միշտ սահմանել թուականին դրութիւնը:

Մեր յօդուածին մէջ, խուսափելու համար աւելորդ բացատրութիւններէ, Սվաճեանի կեանքին սկզբնական ժամանակաշրջանը նշանակած ենք միաժամանակ թէ՛ Հին եւ թէ՛ Նոր Տոմարներով՝ նոյնիսկ երբ աղբիւրը կը յիշատակէ միայն այս կամ այն Տոմարը: Օրինակ, գրած ենք 1890 Մարտ 1/13, որ կը նշանակէ Հին Տոմարով Մարտ 1 եւ Նոր Տոմարով Մարտ 13: Սակայն յետագային, երբ Սվաճեանի կենսագրութիւնը կապուեցաւ արեւմտեան աշխարհին հետ ու իր գործունէութեան արձագանգները վերապահուեցան գլխաւորապէս ֆրանսահայ մամուլին, աւելորդ նկատեցինք թուականները վերադարձնել Հին Տոմարին, որով պատմական յաջորդականութիւնը նշեցինք միայն Նոր Տոմարով:

Արդ, սոյն յօդուածին մէջ, երկու թուական կրող նշումները կը վերաբերին յաջորդաբար Հին եւ Նոր Տոմարներուն, իսկ մէկ թուական կրողները՝ լոկ Նոր Տոմարին:

Միակ կասկածելի կէտը կը մնայ Սվաճեանի ծննդեան թուականը: Նուպար Ալիքսաննեան՝ Փարիզի մէջ գրած ու հրատարակած յօդուածին մէջ զայն նշած է Մայիս 6: Բայց մտածա՞ծ է արդեօք ծնունդով պոլսեցի Սվաճեանին թուականը փոխել Նոր Տոմարի:

Յիշեցնենք նաեւ, որ Հին Տոմարի 1800 Մարտ 1-էն մինչեւ 1900 Փետրուար 29 ժամանակաշրջանը Նոր Տոմարի վերածելու համար Հինին կը գումարենք 12 օր: Այսինքն, Հին Տոմարի 1800 Մարտ 1-ը կը համապատասխանէ Նոր Տոմարի 1800 Մարտ 13-ին: Իսկ Հին Տոմարի 1900 Մարտ 1-էն սկսեալ մինչեւ այսօր, Հինին եւ Նորին միջեւ եղած տարբերութիւնը կ'աւելնայ եւս մէկ օրով, որով Հինը Նորին փոխադրելու համար կը գումարենք 13: Այսինքն, Հին Տոմարի 1900 Մարտ 1-ը կը համապատասխանէ Նոր Տոմարի 1900 Մարտ 14-ին:

2.-Հակառակ իր բեղուն գրիչին, Մարի Սվաճեան չկարողացաւ մնայուն տեղ գրաւել հայ գրականութեան մայրուղիին մէջ, բայց իր դերը խաղաց թրքահայ գրականութեան պարգեւելու թարմ, աննկեղծ չունչ մը: Զապէլ Եսայեան իրաւացիօրէն նկատած է՝ թէ Մ. Սվաճեան «իր առանձնայատուկ գիծերը ունէր, զգալու եւ արտայայտուելու չատ ինքնուրոյն

եղանակ մը, եւ վիպասանի մեծ յատկութիւններ» (Զապէլ Եսայեան, «Տիկին Մարի Սվաճեան», *Ազատամարտ*, շաբաթաթերթ-յաւելուած, 21 Փետրուար/6 Մարտ 1911, Ա. տարի, թիւ 32, էջ 497): Սվաճեան *Հայրենիքի* մէջ հրատարակած է վէպ մը, իսկ *Բիւզանդիոնի* մէջ՝ *Մրջիւննոցը* խորագիրով նորավէպ մը: Ունի անտիպ երկեր (*տե՛ս* «Մեռնողներ. Տիկին Մառի Սվաճեան», Սահակ-Մեսրոպ, *Հայուն տարեցոյցը*, Կ. Պոլիս, 1913, Գ. տարի, էջ 259):

3.-*Տե՛ս* Նուպար Ալիքսաննեան, նշ. յօդ.ը, էջ 566:

4.-*Տե՛ս* Հրազդան, «Օրուան կեանքը. Սրվաճեան», *Հայրենիք*, օրաթերթ, Կ. Պոլիս, 18 Փետրուար/1 Մարտ 1892, թիւ 147, էջ 2:

5.-*Տե՛ս* Նուպար Ալիքսաննեան, նշ. յօդ.ը, էջ 566. Հրազդան, նշ. յօդ.ը, էջ 2. «Մուրատ-Ռափայէլեան վարժարաններէն յայտնի դէմքեր», *Բազմավէպ*, ամսագիր, Վենետիկ, Օգոստոս-Դեկտեմբեր 1936, թիւ 8-12, էջ 272:

6.-*Տե՛ս* Նուպար Ալիքսաննեան, նշ. յօդ.ը, էջ 566:

7.-Հրազդան, նշ. յօդ.ը, էջ 2:

8.-*Տե՛ս* Նուպար Ալիքսաննեան, նշ. յօդ.ը, էջ 566:

9.-*Մասիս*, շաբաթաթերթ, Կ. Պոլիս, 11/23 Յունուար 1886, 35-րդ տարի, թիւ 3804, էջ 663-664:

10.-*Մասիս*, 10/22 Մայիս 1886, 35-րդ տարի, թիւ 3821, էջ 914-915:

11.-*Մասիս*, 31 Մայիս/12 Յունիս 1886, 35-րդ տարի, թիւ 3824, էջ 962-963:

12.-*Մասիս*, 14/26 Յունիս 1886, 35-րդ տարի, թիւ 3826, էջ 992-994:

13.-*Մասիս*, 12/24 Յուլիս 1886, 35-րդ տարի, թիւ 3830, էջ 1061-1062:

14.-*Մասիս*, 27 Սեպտեմբեր/9 Հոկտեմբեր 1886, 35-րդ տարի, թիւ 3841, էջ 138:

15.-*Մասիս*, 4/16 Հոկտեմբեր 1886, 35-րդ տարի, թիւ 3842, էջ 155-156:

16.-*Մասիս*, 18/30 Հոկտեմբեր 1886, 35-րդ տարի, թիւ 3844, էջ 186-188:

17.-*Մասիս*, 22 Նոյեմբեր/4 Դեկտեմբեր 1886, 35-րդ տարի, թիւ 3849, էջ 269-270:

18.-*Տե՛ս* «Մուրատ-Ռափայէլեան վարժարաններէն յայտնի դէմքեր», նոյն տեղը, էջ 273:

19.-Ա. Համբարդաբեան, «Ջմրան առթիւ», *Արեւելք*, օրաթերթ, Կ. Պոլիս, 17/29 Դեկտեմբեր 1887, Դ. տարի, թիւ 1188, էջ 3:

20.-Այս այցելութիւններուն մասին կը տեղեկանանք 1895-ին Պոլսոյ *Հայրենիքին* մէջ հրատարակած իր արձակ գրութիւններու ստորագրութիւններէն, որոնցմէ ոմանք թուագրուած են՝ «1887, Ռայխընհոլ (Պավիերա)» (*տե՛ս* Վահրամ Սվաճեան, «Ուրուագիծներ», *Հայրենիք*, 1/13 Հոկտեմբեր 1895, թիւ 1298, էջ 1) եւ «Հռոմ, Ապրիլ 1888» (*տե՛ս* Վահրամ Սվաճեան, «Ուրուագիծներ», *Հայրենիք*, 24 Դեկտեմբեր 1895/5 Յունուար 1896, թիւ 1380, էջ 2):

21.-Մեննանուագը նախատեսուած էր Փետրուար 11/23-ին (*տե՛ս* «Սրվաճեան նուագահանդէս», *Հայրենիք*, 5/17 Փետրուար 1892, թիւ 134, էջ 3. «Սվաճեան նուագահանդէս», *Հայրենիք*, 7/19 Փետրուար 1892, թիւ 136, էջ 3) բայց անյայտ պատճառով կը յետաձգուի մէկ շաբաթ ետք (*տե՛ս* «Սրվաճեան նուագահանդէս», *Հայրենիք*, 18 Փետրուար/1 Մարտ 1892, թիւ 147, էջ 3. Յ. Ալփիար, «Սվաճեան նուագահանդէսը», *Հայրենիք*, 20 Փետրուար/3 Մարտ 1892, թիւ 149, էջ 2):

22.-*Տե՛ս* «Սրվաճեան նուագահանդէս», *Հայրենիք*, 5/17 Փետրուար 1892, թիւ 134, էջ 3. Հրազդան, նշ. յօդ.ը, էջ 1:

23.-*Տե՛ս* «Սվաճեան նուագահանդէս», *Հայրենիք*, 7/19 Փետրուար 1892, թիւ 136, էջ 3. Յ. Ալփիար, նշ. յօդ.ը, էջ 2:

24.-Յ. Ալփիար, նշ. յօդ.ը, էջ 2:

25.-Անդ, էջ 2:

26.-*Հայրենիք*, 27 Սեպտեմբեր/9 Հոկտեմբեր 1892, թիւ 254, էջ 2:

27.-*Հայրենիք*, 1/13 Հոկտեմբեր 1892, թիւ 258, էջ 2:

28.-*Հայրենիք*, 4/16 Հոկտեմբեր 1892, թիւ 261, էջ 2:

29.-*Հայրենիք*, 11/23 Հոկտեմբեր 1892, թիւ 268, էջ 2:

30.-*Հայրենիք*, 18/30 Հոկտեմբեր 1892, թիւ 275, էջ 1:

31.-*Տե՛ս* «Նուագահանդէս Վահրամ էֆ. Սվաճեանի», *Հայրենիք*, 4/16 Փետրուար 1893, թիւ 379, էջ 2-3:

32.-«Վահրամ էֆ. Սվաճեանի նուագահանդէսը», *Հայրենիք*, 8/20 Փետրուար 1893, թիւ 383, էջ 1:

33.-Անդ, էջ 1:

34.-Տիգրան Զուհաճեան, «Վ. Սրվաճեանի նուագահանդէս», *Արեւելք*, օրաթերթ, Կ. Պոլիս, 9/21 Փետրուար 1893, թիւ 2707, էջ 3: Ամբողջական յօդուածը *տե՛ս Մի̇ծեռնակի* այս թիւը, էջ 35:

35.-*Տե՛ս* «Ազգային լուրեր», *Հայրենիք*, 17 Փետրուար/1 Մարտ 1893, թիւ 392, էջ 2:

36.-*Տե՛ս* «Ազգային լուրեր», *Հայրենիք*, 10/22 Մարտ 1893, թիւ 413, էջ 2:

37.-*Տե՛ս* «Վահրամ Սվաճեան», *Հայրենիք*, 13/25 Մարտ 1893, թիւ 445, էջ 1:

38.-Աւետիս Նազչճեան, «Նուագահանդէս Վահրամ Սվաճեանի ի Գահիրէ», *Արեւելք*, 20 Ապրիլ/2 Մայիս 1893, թիւ 2763, էջ 3:

39.-*Տե՛ս* «Վահրամ Սվաճեան», *Հայրենիք*, 13/25 Մարտ 1893, թիւ 445, էջ 1. Աւետիս Նազչճեան, նշ. յօդ.ը, էջ 3:

40.-«Վահրամ Սվաճեան», *Հայրենիք*, 13/25 Մարտ 1893, թիւ 445, էջ 1:

41.-*Տե՛ս* Աւետիս Նազչճեան, նշ. յօդ.ը, էջ 3: Ամբողջական յօդուածը *տե՛ս Մի̇ծեռնակի* այս թիւը, էջ 35-37:

42.-*Տե՛ս* «Վահրամ Սվաճեան», *Հայրենիք*, 13/25 Մարտ 1893, թիւ 445, էջ 1:

43.-*Տե՛ս* Հ. Թ. Զարչափճեան, «Նամակ Լոնտոնէն. Պ. Վահրամ Սվաճեան», *Հայրենիք*, 17/29 Յուլիս 1893, թիւ 319, էջ 1:

44.-*Տե՛ս* Ալ. Ապաճեան, «Մի նոր տաղանդ», *Արձագանք*, լրագիր, Թիֆլիս, 6/18 Օգոստոս 1893, թիւ 90, էջ 1-2:

45.-*Տե՛ս* Յովսափ, «Անգլիական նամականի. Պ. Սվաճեան Լոնտոնի նրաժշտական բեմին վրայ», *Հայրենիք*, 21 Յուլիս/2 Օգոստոս 1893, թիւ 523, էջ 1:

46.-*Տե՛ս* անդ, էջ 1:

47.-Ալ. Ապաճեան, նշ. յօդ.ը, էջ 1-2:

48.-*Տե՛ս* անդ, էջ 1:

49.-*Տե՛ս* անդ, էջ 1:

50.-*Տե՛ս* անդ, էջ 1:

51.-*Տե՛ս* «Վահրամ էֆ. Սվաճեան», *Հայրենիք*, 12/24 Օգոստոս 1893, թիւ 545, էջ 2:

52.-«Սվաճեան նուագահանդէսն ի Լոնտոն», *Հայրենիք*, 17/29 Նոյեմբեր 1893, թիւ 639, էջ 1:

53.-*Տե՛ս* անդ, էջ 1:

54.-Հ. Զ[արչափճեան], «Սվաճեան նուագահանդէսն ի Լոնտոն», *Հայրենիք*, 23 Նոյեմբեր/5 Դեկտեմբեր 1893, թիւ 645, էջ 1:

55.-«Սվաճեան նուագահանդէսն ի Լոնտոն», *Հայրենիք*, 17/29 Նոյեմբեր 1893, թիւ 639, էջ 1:

56.-«Գիտութիւն եւ արուեստ», *Արձագանք*, 23 Փետրուար/7 Մարտ 1894, թիւ 22, էջ 3:

57.-*Տե՛ս* անդ, էջ 3:

58.-«Գիտութիւն եւ արուեստ», *Արձագանք*, 15/27 Մայիս 1894, թիւ 55, էջ 2:

59.-Ալ. Ապաճեան, նշ. յօդ.ը, էջ 1:

60.-*Տե՛ս* «Սվաճեան նուագահանդէսն ի Լոնտոն», *Հայրենիք*, 17 Նոյեմբեր 1893, թիւ 639, էջ 1. Ալ. Ապաճեան, նշ. յօդ.ը, էջ 1:

61.-*Տե՛ս* Ալ. Ապաճեան, նշ. յօդ.ը, էջ 1. «Սվաճեան նուագահանդէսն ի Լոնտոն», *Հայրենիք*, 17/29 Նոյեմբեր 1893, թիւ 639, էջ 1-2. Հ. Զ[արչափճեան], «Սվաճեան նուագահանդէսն ի Լոնտոն», *Հայրենիք*, 23 Նոյեմբեր/5 Դեկտեմբեր 1893, թիւ 645, էջ 1:

62.-«Սվաճեան նուագահանդէսն ի Լոնտոն», *Հայրենիք*, 17/29 Նոյեմբեր 1893, թիւ 639, էջ 2:

63.-*Հայրենիք*, 7/19 Փետրուար 1893, թիւ 382, էջ 1-2:

64.-*Հայրենիք*, 29 Օգոստոս/10 Սեպտեմբեր 1893, թիւ 560, էջ 1-2:

65.-*Հայրենիք*, 25 Սեպտեմբեր/7 Հոկտեմբեր 1893, թիւ 586, էջ 1-2:

66.-*Հայրենիք*, 23 Հոկտեմբեր/4 Նոյեմբեր 1893, թիւ 614, էջ 1-2:

67.-*Հայրենիք*, 5/17 Դեկտեմբեր 1893, թիւ 657, էջ 1-2:

68.-*Հայրենիք*, 25 Դեկտեմբեր 1893/6 Յունուար 1894, թիւ 676, էջ 1:

69.-*Հայրենիք*, 5/17 Մարտ 1894, թիւ 744, էջ 1-2:

70.-*Հայրենիք*, 4/16 Յունիս 1895, թիւ 1179, էջ 1-2:

71.-*Հայրենիք*, 29 Հոկտեմբեր/10 Նոյեմբեր 1895, թիւ 1326, էջ 1:

72.-*Հայրենիք*, 1/13 Հոկտեմբեր 1895, թիւ 1298, էջ 1. 22 Հոկտեմբեր/3 Նոյեմբեր 1895, թիւ 1319, էջ 1. 5/17 Նոյեմբեր 1895, թիւ 1333, էջ 1. 24 Դեկտեմբեր 1895/5 Յունուար 1896, թիւ 1380, էջ 1-2:

73.-*Տե՛ս* «Մուրատ-Ռափայէլեան վարժարաններէն յայտնի դէմքեր», նոյն տեղը, էջ 272:

74.-*Տե՛ս* Ծաղկաքաղ, «Ազգային թերթերէ ծաղկեփունջ», *Հանդէս ամսօրեայ*, ամսագիր, Վիեննա, Ապրիլ 1897, ԺԱ. տարի, թիւ 4, էջ 124:

75.-*Տե՛ս* «Արձագանգ. Վահրամ Սրվաճեան», *Փարոս*, լրագիր, Գահիրէ, 10/22 Մայիս 1897, Ա. տարի, թիւ 1, էջ 3:

76.-*Տե՛ս* անդ, էջ 3:

77.-«Հայկական երեկոյթ մը», *Նոր կեանք*, հանդէս, Լոնտոն, 15 Մարտ 1898, Ա. տարի, թիւ 6, էջ 91:

78.-«Հայ միտքը Եւրոպայի առջեւ», *Նոր կեանք*, 15 Յունիս 1898, Ա. տարի, թիւ 12, էջ 186:

79.-*Տե՛ս* անդ, էջ 186:

80.-*Տե՛ս* անդ, էջ 186:

81.-Անդ, էջ 186:

82.-*Տե՛ս* անդ, էջ 186:

83.-Արշակ Չօպանեան, «Ազգային քրոնիկ. հայերն ի Բարիզ», *Անահիտ*, հանդէս ամսեայ, Նոյեմբեր 1898, Ա. տարի, թիւ 1, էջ 45:

84.-Արշակ Չօպանեան, «Ազգային քրոնիկ. հայերն ի Բարիզ», *Անահիտ*, Դեկտեմբեր 1898, Ա. տարի, թիւ 2, էջ 76:

85.-Անդ, էջ 76:

86.-Անդ, էջ 76:

87.-Անդ, էջ 76:

88.-*Տե՛ս* Արշակ Չօպանեան, «Ազգային քրոնիկ. հայերն ի Բարիզ», *Անահիտ*, Մարտ-Ապրիլ 1899, Ա. տարի, թիւ 5-6, էջ 185:

89.-*Տե՛ս* անդ, էջ 185:

90.-*Տե՛ս* անդ, էջ 185:

91.-Ծ.. «Բարիզեան նամականի», *Արեւելք*, 25 Փետրուար/9 Մարտ 1899, ԺԶ. տարի, թիւ 3948, էջ 1:

92.-*Տե՛ս* «Ներքին լուրեր», *Մշակ*, շաբաթաթերթ, Թիֆլիս, 2/14 Մարտ 1899, թիւ 38, էջ 2:

93.-*Տե՛ս* «Ներքին լուրեր», *Մշակ*, 13/25 Մարտ 1899, թիւ 47, էջ 2. «Յայտարարութիւններ», *Մշակ*, 16/28 Մարտ 1899, թիւ 48, էջ 4:

94.-«Ներքին տեսութիւն. մամուլ», *Մշակ*, 14/26 Ապրիլ 1899, էջ 69, էջ 1:

95.-«Ներքին լուրեր», *Մշակ*, 18/30 Մարտ 1899, էջ 50, էջ 3:

96.-*Տե՛ս* անդ, էջ 3:

97.-*Տե՛ս* «Կովկասեան նամականի», *Արեւելք*, 30 Ապրիլ/12 Մայիս 1899, ԺԶ. տարի, թիւ 4002, էջ 1:

98.-*Տե՛ս* անդ, էջ 1:

99.-*Տե՛ս* «Ներքին լուրեր», *Մշակ*, 3/15 Ապրիլ 1899, թիւ 62, էջ 3:

100.-«Կովկասեան նամականի», նոյն տեղը, էջ 1:
101.-*Տե՛ս* «Ներքին լուրեր», *Մշակ*, 3/15 Ապրիլ 1899, Թիւ 62, էջ 3:
102.-Անդ, էջ 3:
103.-*Տե՛ս* «Կովկասեան նամականի», նոյն տեղը, էջ 1. «Ներքին լուրեր», *Մշակ*, 13/25 Ապրիլ 1899, Թիւ 68, էջ 3:
104.-*Տե՛ս* «Ներքին տեսութիւն. մամուլ», *Մշակ*, 14/26 Ապրիլ 1899, Թիւ 69, էջ 1:
105.-*Տե՛ս* անդ, էջ 1:
106.-Արշակ Չօպանեան, «Ազգային քրոնիկ», *Անահիտ*, Մայիս 1899, Ա. տարի, Թիւ 7, էջ 219:
107.-*Տե՛ս* «Կովկասեան նամականի», նոյն տեղը, էջ 1:
108.-«Ներքին լուրեր», *Մշակ*, 5/17 Մայիս 1899, Թիւ 80, էջ 3:
109.-*Տե՛ս* «Ազգային քրոնիկ», *Բիւզանդիոն*, Հայաթերթ ամենօրեայ, Կ. Պոլիս, 18/30 Մայիս 1899, Թիւ 787, էջ 3:
110.-*Տե՛ս* Արշակ Չօպանեան, «Ազգային քրոնիկ», *Անահիտ*, Յունուար 1900, Բ. տարի, Թիւ 3, էջ 77:
111.-«Վոտվիլի ցերեկոյթը», *Անահիտ*, Փետրուար-Մարտ 1900, Բ. տարի, Թիւ 4-5, էջ 171-173:
112.-Անդ, էջ 172-173:
113.-Ա. Ահարոնեան, «Նամակ Ֆրանսայից», *Մշակ*, 21 Յունիս/4 Յուլիս 1900, Թիւ 113, էջ 3:
114.-Արշակ Չօպանեան, «Գրքեր եւ թերթեր», *Անահիտ*, Ապրիլ, Մայիս, Յունիս 1900, Բ. տարի, Թիւ 6, 7, 8, էջ 178:
115.-«Հայերը Ֆրանսայի մէջ», *Նոր կեանք*, 15 Յունիս 1900, Գ. տարի, Թիւ 12, էջ 185:
116.-Անդ, էջ 185-186:
117.-Անդ, էջ 185:
118.-*Տե՛ս* Արշակ Չօպանեան, «Ազգային քրոնիկ», *Անահիտ*, Մարտ 1901, Գ. տարի, Թիւ 3, էջ 89:
119.-Արշակ Չօպանեան, «Ազգային քրոնիկ», *Անահիտ*, Ապրիլ-Մայիս 1901, Գ. տարի, Թիւ 4-5, էջ 128:
120.-1901 Յուլիսին Նիւ Եորք գտնուելուն մասին կը վկայէ *Անահիտ*ին մէջ 1901-ին լոյս ընծայած *Կուէնտըլի*ն խորագիրով բանաստեղծութիւնը՝ որ կը կրէ «Նիւ Եորք, Յուլիս» ստորագրութիւնը (*տե՛ս Անահիտ*, Օգոստոս 1901, Գ. տարի, Թիւ 8, էջ 196): Տարեթիւ չըլլալը կը նշանակէ, որ ան գրուած է տպագրութեան տարին՝ 1901-ին:
121.-*Տե՛ս* Նուպար Ալիքսանեան, նշ. յօդ.ը, էջ 566:
122.-*Տե՛ս* «Հայկական արուեստի երեկոյթը», *Անահիտ*, Յունիս 1902, Դ. տարի, Թիւ 6, էջ 134:
123.-*Նոր կեանք*, 15 Յունուար 1898, Ա. տարի, Թիւ 2, էջ 18-19:
124.-*Նոր կեանք*, 1 Փետրուար 1898, Ա. տարի, Թիւ 3, էջ 35:
125.-*Նոր կեանք*, 1 Մարտ 1898, Ա. տարի, Թիւ 5, էջ 68:
126.-*Նոր կեանք*, 15 Մարտ 1898, Ա. տարի, Թիւ 6, էջ 85-86:
127.-*Նոր կեանք*, 1 Ապրիլ 1898, Ա. տարի, Թիւ 7, էջ 98:
128.-*Նոր կեանք*, 15 Ապրիլ 1898, Ա. տարի, Թիւ 8, էջ 116:
129.-*Նոր կեանք*, 1 Մայիս 1898, Ա. տարի, Թիւ 9, էջ 137-138:
130.-*Նոր կեանք*, 15 Օգոստոս 1898, Ա. տարի, Թիւ 16, էջ 242-244:
131.-*Նոր կեանք*, 1 Սեպտեմբեր 1898, Ա. տարի, Թիւ 17, էջ 262:
132.-*Նոր կեանք*, 1 Հոկտեմբեր 1898, Ա. տարի, Թիւ 19, էջ 301-303:
133.-*Նոր կեանք*, 15 Սեպտեմբեր 1898, Ա. տարի, Թիւ 18, էջ 275-276:
134.-*Նոր կեանք*, 1 Դեկտեմբեր 1898, Ա. տարի, Թիւ 23, էջ 354-355:
135.-*Նոր կեանք*, 1 Օգոստոս 1900, Գ. տարի, Թիւ 15, էջ 226-229:
136.-*Անահիտ*, Յունուար 1899, Ա. տարի, Թիւ 3, էջ 109:
137.-*Անահիտ*, Մարտ-Ապրիլ 1899, Ա. տարի, Թիւ 5-6, էջ 162:

138.-*Անահիտ*, Յուլիս-Օգոստոս 1899, Ա. տարի, Թիւ 9-10, Էջ 265-266:

139.-*Անահիտ*, Օգոստոս 1901, Գ. տարի, Թիւ 8, Էջ 194-196:

140.-*Անահիտ*, Հոկտեմբեր-Նոյեմբեր 1901, Գ. տարի, Թիւ 10-11, Էջ 257-258:

141.-*Անահիտ*, Յունուար 1899, Ա. տարի, Թիւ 3, Էջ 103-104. Մայիս 1899, Ա. տարի, Թիւ 7, Էջ 218:

142.-*Անահիտ*, Սեպտեմբեր 1899, Ա. տարի, Թիւ 11, Էջ 330-333:

143.-*Անահիտ*, Փետրուար-Մարտ 1900, Բ. տարի, Թիւ 4-5, Էջ 106-108:

144.-*Անահիտ*, Յուլիս-Սեպտեմբեր 1900, Բ. տարի, Թիւ 9-11, Էջ 208-213:

145.-Ա. Չօպանեան, «Հայգիրք», *Անահիտ*, Նոյեմբեր 1898, Ա. տարի, Թիւ 1, Էջ 29:

146.-*Անահիտ*, Նոյեմբեր 1898, Ա. տարի, Թիւ 1, Էջ 30-33:

147.-*Անահիտ*, Դեկտեմբեր 1898, Ա. տարի, Թիւ 2, Էջ 62-63:

148.-*Անահիտ*, Փետրուար 1899, Ա. տարի, Թիւ 4:

149.-*Անահիտ*, Սեպտեմբեր 1899, Ա. տարի, Թիւ 11, Էջ 346-347:

150.-*Անահիտ*, Հոկտեմբեր 1899, Ա. տարի, Թիւ 12, Էջ 379-380:

151.-*Անահիտ*, Նոյեմբեր-Դեկտեմբեր 1899, Բ. տարի, Թիւ 1-2, Էջ 4-5:

152.-*Անահիտ*, Յունուար 1900, Բ. տարի, Թիւ 3, Էջ 68:

153.-*Անահիտ*, Ապրիլ-Մայիս 1901, Գ. տարի, Թիւ 4-5, Էջ 119:

154.-*Անահիտ*, Յունիս-Յուլիս 1901, Գ. տարի, Թիւ 6-7, Էջ 144-145:

155.-*Անահիտ*, Սեպտեմբեր 1901, Գ. տարի, Թիւ 9, Էջ 213:

156.-*Անահիտ*, Յունուար 1902, Դ. տարի, Թիւ 1, Էջ 1-5:

157.-*Տե՛ս* Ա. Չօպանեան, «Քրոնիկ. Վահրամ Սփաճեանի վերերեւումը», *Անահիտ*, եռամսեայ հանդէս, Փարիզ, Յունուար-Ապրիլ 1938, Նոր շրջան, Թ. տարի, Թիւ 1-3, Էջ 96:

158.-*Տե՛ս* «Մեռնողներ. տիկին Մառի Սփաճեան», Սահակ-Մեսրոպ, *Հայուն տարեցոյցը*, 1913. Գ. տարի, Կ. Պոլիս, Էջ 259:

159.-*Տե՛ս* Նուպար Ալիքսանեան, նշ. յօդ.ը, Էջ 566:

160.-*Տե՛ս* «Արձագանգ», *Արագած*, կիսամսեայ հանդէս, Փարիզ, 1 Յունիս 1926, Ա. տարի, Թիւ 11, Էջ 12. «Հայ երգը», *Նաւասարդ*, պարբերական, Պուքարեստ, 1926, Նոր շրջան, Բ. տարի, ԺԲ. պրակ, Էջ 378:

161.-*Տե՛ս* «Հայ երգը», նոյն տեղը, Էջ 378:

162.-*Տե՛ս* Նուպար Ալիքսանեան, նշ. յօդ.ը, Էջ 566:

163.-*Տե՛ս* Ա. Չօպանեան, «Քրոնիկ. Վահրամ Սփաճեանի վերերեւումը», *Անահիտ*, նոյն տեղը. Յունուար-Ապրիլ 1938. Նոր շրջան. Թ. տարի, Թիւ 1-3, Էջ 96:

164.-*Տե՛ս* անդ, Էջ 96:

165.-*Անահիտ*, Յունուար-Ապրիլ 1938, Նոր շրջան, Թ. տարի, Թիւ 1-3, Էջ 65-66:

166.-*Անահիտ*, Սեպտեմբեր-Դեկտեմբեր 1938, Նոր շրջան, Թ. տարի, Թիւ 5-6, Էջ 19-20:

167.-*Անահիտ*, Յունուար-Մարտ 1939, Նոր շրջան, Ժ. տարի, Թիւ 1-2, Էջ 33:

168.-*Անահիտ*, Յունուար-Մարտ 1940, Նոր շրջան, ԺԱ. տարի, Թիւ 1-3, Էջ 30-33:

169.-*Տե՛ս* «Ի պատիւ Վ. Սփաճեանի», *Արեւ*, օրաթերթ, Գահիրէ, 21 Ապրիլ 1939, ԻԲ. տարի, Թիւ 5869. Էջ 1:

170.-«Մուրատ-Ռափայէլեան վարժարաններէն յայտնի դէմքեր», նոյն տեղը, Էջ 273:

171.-*Տե՛ս* Նուպար Ալիքսանեան, նշ. յօդ.ը, Էջ 567:

172.-*Տե՛ս* *Հայրենաբաղձ հնչիւններ, արտասահմանի հայ երգահանների դաշնամուրային երկեր*, կազմեց եւ տպագրութեան պատրաստեց Ցիցիլիա Բրուտեանը, Երեւան, 1964, Էջ 10, 60. *Երգեր սփիւռքից*, կազմեց եւ տպագրութեան պատրաստեց Ցեցիլիա Բրուտեանը, Երեւան, 1976, Էջ 41, 146. Ցիցիլիա Բրուտեան, *Հայ երաժշտական մշակոյթի աշխարհասփիւռ ընձիւղները*, Երեւան, 1996, Էջ 99:

173.-*Տե՛ս* Նուպար Ալիքսանեան, նշ. յօդ.ը, Էջ 567:

174.-*Տե՛ս Հայրենաբաղձ Հնչիւններ ...*, էջ 10:
175.-*Տե՛ս Ուղեցոյց Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանի երաժշտական ֆոնդերի*, կազմեց՝ Քնարիկ Գրիգորեան, Երեւան, 1969, էջ 69:
176.-*Տե՛ս Հայրենաբաղձ Հնչիւններ ...*, էջ 60-67:
177.-*Տե՛ս Երգեր սփիւռքից*, էջ 41-43:

ՁԱՅՆԱՆԻՇԵՐՈՒ ԲԱԺԻՆ

ՀՐԱՆԴ ՔԷՇԻՇԵԱՆ
IMPROVISATION, Դաշնակի Համար

Ծիծեռնակի նախորդ երկու թիւերու մէջ (Ապրիլ 2001, Ա. տարի, Թիւ 2. Ապրիլ 2002, Բ. տարի, Թիւ 2 (6)) ներկայացուցած էինք եգիպտահայ երաժշտահան Հրանդ Քէշիշեանի դաշնակի գործերէն երկու նմոյշ՝ *Սգոյ քայլերգ* եւ *Չորս հայկական գեղջկական երգեր Բալուէն*, որոնք կը վերաբերէին իր ստեղծագործական կեանքի յաջորդաբար առաջին եւ երկրորդ փուլերուն: Այստեղ մեր ընթերցողներուն կը հրամցնենք իր երրորդ շրջանի գործերէն մէկը՝ *Improvisation* [Յանկարծաբանութիւն], յօրինուած 1995-ին: Ան աչքի կը զարնէ իր միահունչ ընթացքով, կուռ ու թափանցիկ գաղափարականութեամբ եւ արտակայքային (atonal) հենքով:

Հ. Ա.

to Sirarpy Nadjarian

IMPROVISATION

for piano

HRANT KESHISHIAN

Allegretto ♩ = 96

Piano

mp

senza pedale

4

ritard.

a tempo

mp

7

delicato

10

13

16

rubato *tempo giusto*

19

22

mp

25

28

31

34

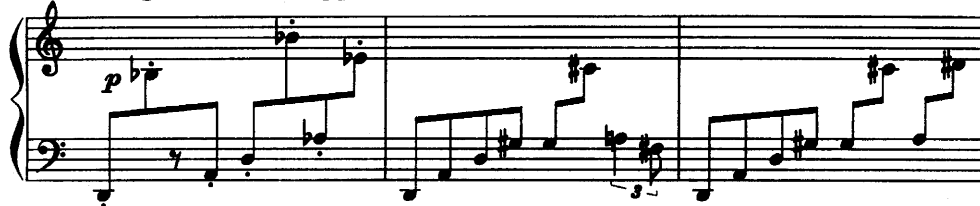
poco a poco decresc. e accel.
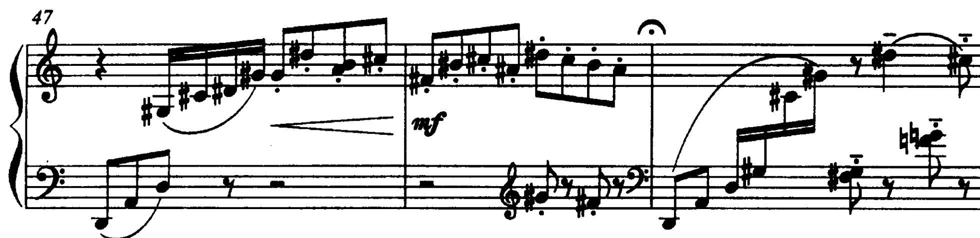
37

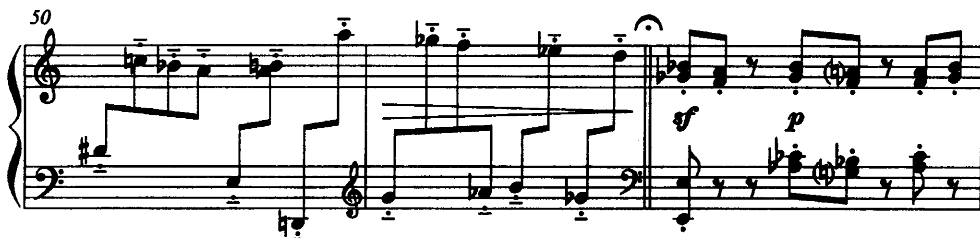
Più mosso
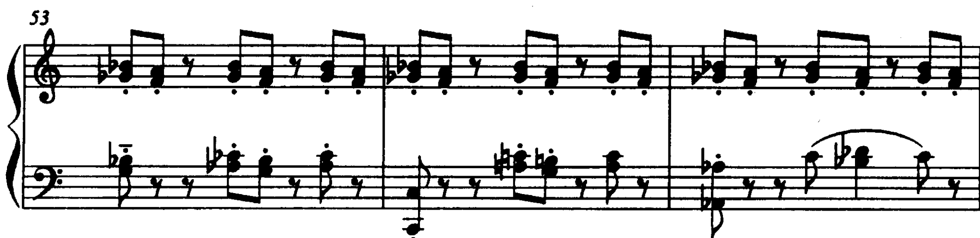
mf
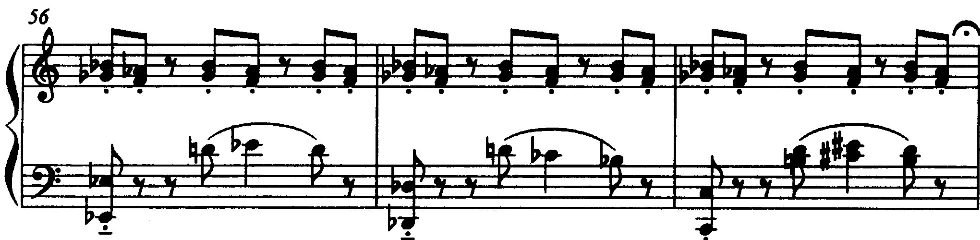
40


44
Allegro ma non troppo ♩= 126
p
3


47
mf


50
sf
p


53


56

59

62

p

66

70

ՄԱՄՈՒԼԻ ՅԻՇՈՂՈՒԹԵՆԷՆ

Դաշնակահար, երաժշտահան Վահրամ Սպաճեանի կենսագրութեան առիթով (*տե՛ս* էջ 3-28), կը վերահրատարակենք իր մենանուագներուն մասին՝ հայկական մամուլին մէջ լոյս տեսած քննախօսականներէն երկու նմոյշ:

Առաջինը նուիրուած է Պոլսոյ Թեւթոնիա սրահին մէջ, 1893 Փետրուար 7/19-ին տուած մենանուագին եւ գրուած է անմահանուն երաժշտահան Տիգրան Չուհաճեանի կողմէ:

Իսկ երկրորդը յատկացուած է 1893 Մարտ/Ապրիլին, Գահիրէի Խտիվալ Օփերայի մենանուագին:

Խմբգր.

Վ. ՍՊԱՃԵԱՆ ՆՈՒԱԳԱՀԱՆԴԷՍ

Բերա, 8 Փետրուար

Կիրակի օրը ուրախութեամբ գացի ծափահարել Թէվթօնիայի սրահին մէջ՝ Սպաճեան Վահրամ էֆէնտին: Երիտասարդ դաշնակահարը երաժշտական ամէն յատկութիւններով օժտեալ՝ վերջին աստիճան կզայուն կերպով եւ ճշդութեամբ նուագեց համբաւաւոր բրօֆէսէօրներու յօրինած հատուածները: Առաջին նուագած կտորն էր Վէպէրի Կրանթ Սոնաթն որ երկար եւ կրկնութեամբ լի ըլլալով հանդերձ՝ այնքա՛ն ճարտարութեամբ եւ ճաշակով նուագեց որ ժողովուրդը ցաւօք լսեց վերջին «աքօռ»ներուն օդին մէջ թրթռումը: Միւս «սօլօ»ներն եւ «տուօ»ներն եւ վիօլօնսէլի «սօլօ»ներն ալ խիստ յաջող գացին եւ ծափահարուեցան. գալով վերջին կտորին, որ Լիստի տասնչորրորդ «Ռաբսոտի»ն էր, երիտասարդ դաշնակահարն՝ հակառակ յուզեալ եւ յոգնած ըլլալուն՝ նրբութեամբ եւ կզայուն կերպով նուագեց:

Սպաճեան էֆէնտին ծնած է կատարեալ երաժշտի տաղանդով եւ ուսումնասիրած ըլլալով իւր արուեստին ամենածածուկ նրբութիւնները, կրնամ ըսել թէ հայ Լիստը համարուելու արժանի է. բայց ցաւալի է որ մեր հայ ժողովուրդը տակաւին անկարող է պէտք եղածին պէս գնահատելու ու քաջալերելու իւր արուեստագէտ կաւակները:

Յուսալով ուրիշ առիթներով ալ ծափահարել Սպաճեան էֆէնտին, կը մաղթեմ իրեն կատարեալ յաջողութիւն ապագային:

Տիգրան Չուհաճեան

Արեւելք, օրաթերթ, Կ. Պոլիս, , 9/21 Փետրուար 1893, թիւ 2707, էջ 3

ՆՈՒԱԳԱՀԱՆԴԷՍ ՎԱՀՐԱՄ ՍՊԱՃԵԱՆԻ Ի ԳԱՀԻՐԷ

Գահիրէ, 31 Մարտ

Հակառակ Զատկական յոգնեցուցիչ այցերու, հակառակ Շէմ-էլ-Նեսիմի՝ ըստ տեղային սովորութեան նոր գարունը շնորհաւորելու համար կազմակերպուած դաշտային մեծ հանդէսին, որ այդ օր կատարուելով եգիպտական ոստանը դատարկացուցած էր, հակառակ Վսեմ. Պօղոս էֆէնտի դստեր մահուան, որ նախորդ օրն ի խոր սուգ համակած էր բոլոր մերայինները, նորէն

Եգիպտաբնակ հայերը խմբովին դիմած էին Կոան Թէաթր Խտիվալ տը լ'Օփէ-րան, ուր երիտասարդ հայ երաժիշտն պիտի նուագէր: Առաջին անգամն էր, որ աստ հայ արուեստագէտ մը պիտի փայլէր, ընտրեալ բազմութենէ մը շրջա-պատեալ պիտի ծափահարուէր. ահա թէ ինչո՛ւ համար սովորականէն աւելի մեծ բազմութիւն, ի մեծ զարմանս թատրոնի տեսչին, կու գար բռնել այն օր թատրոնի համարեա՛ թէ բոլոր օթեակները: Տեսչին իսկ խոստովանութեամբ՝ գրեթէ շատ քիչ անգամ այնպիսի պատկառելի բազմութիւն մը ներկայ եղած էր ցարդ տրուած նուագահանդէսներուն:

Ուստի նոյն օր, ընդ բարձր հովանաւորութեամբ Նորին Վսեմութեան Ղակի Մուխթար փաշայի, տեղւոյս ոչ միայն ազգայինք, այլ եւ օտարազգիք եւ մա-նաւանդ Եւրոպացիք բաւական ստուար բազմութեամբ եկած էին ունկնդրել հայ արուեստագէտին: Ներկայ էին նաեւ Ն. Վսեմ. Պօղոս փաշա Նուպար, մի քանի բնիկ իշխաններ, պաշտօնական անձնաւորութիւնք եւ լրագիրներու թղթակիցներ, որոնք անմիջապէս յաջորդ օրն իսկ հրատարակեցին Սվաճեան նուագահանդէսի մեծ յաջողութիւնը:

Ըստ յայտագրին՝ ամէնքն ալ կը սպասէին նոյն օրուայ եւրոպական 9րդ ժամուն: Խտիվական Թատրոնը նուագահանդէսի մը վայելչութեամբ լուսա-վառ եւ զարդարուն էր: Թատերաբեմն, որ այդ օր նուագաբեմի մ'էր վե-րածուած, զարդարուած էր շքեղ եւ մեծագին սպասներով: Բեմի մէջտեղը դրուած էր երկարատտուն մի դաշնամուր եւ անոր առընթեր ջութակի գրակալ մը:

Վերջապէս հնչեց ներկայ բազմութեան համար ցանկալի ժամն եւ ճիշդ ժամադրութեամբ մը՝ մինչ Սվաճեան էֆ. բեմի վրայ իւր առաջին քայլերը կ'առնուր, հանդիսականք միահամուռ բուռն ծափահարութեամբ մը ընդու-նեցին զինք:

Աստ պէտք էր դիտել բաց եւ բաց սրտով, ազնիւ եւ համակրելի դէմքով, կայ-տառ եւ մեղուակն, հայ արուեստագէտի մը վայելուչ պատշաճութեան տիպա-րը կրող եւ դեռ հազիւ քսան երկու գարուններու բուրաստանն այցելող այս երիտասարդը, համակրելի իւր կպվամբ: Ջինքն ունկնդրելու բուռն փափաք ունեցող եւ արդէն երկար ժամանակ իրեն սպասող հայ երիտասարդութիւնը վերջապէս այսօր պիտի ունկնդրէր իրեն եւ մինչ Սվաճեան էֆ. գլխու գեղա-պատշաճ շարժումներով կ'ողջունէր այդ մեծ բազմութիւնն հայ արանց եւ կա-նանց եւ անյողդողդ քայլերով կը մօտենար իւր սիրեցեալ գործիքին՝ դաշնա-մուրին, ահա կրկին եւ անկեղծ մի ծափահարութիւն վերուստ թնդացուց թատրոնի յաղթ կամարներն. այդ աղմկալից ծափահարութեանց մէջէն վերջա-պէս գոռաց Վէպէրի Կոանտ Սօնաթն եւ ահա տիրեց խորին լռութիւն: Աստ Սվաճեան ամենափայլուն շօշափելի օրինակ մը տուաւ թէ արդարեւ ինքը ունի մի անվիճելի կոչում այն դժուարել ճիւղին: Անհնարին էր այս պահուն չհամակրիլ գիտուն եւ երիտասարդ դաշնակահարին, որ այս հմայիչ եւ սրտի տիրող արուեստին այնչափ տիրած էր որ կարելի է ըսել իշխողաբար կը վարուէր դաշնամուրին հետ եւ այնու կը տիրէր կզայուն սրտերու. անհնարի՛ն էր, քար մ'ըլլալու էր մարդ որ չըմբռնէր, առարկայ մ'ըլլալու էր մարդ այն խորախորհուրդ ներդաշնակութեանց անհունութիւնն ու խորութիւնը չզգալու համար, որ գերման հանճարն յարդարած եւ այսօր հայ գեղարուեստաւորի մատներուն տակ հրաշալիք մ'էր դարձուցած:

Սվաճեան էֆ. ամենամեծ վարպետներու էն դժուարին կտորներն ընտրած

էր նուագելու համար եւ պարմանալի էր իր յաջողութիւնը, այնպէս որ եւրոպական երաժշտութիւնը մշակող կամ պայն մօտէն ճանաչողներն սքանչացան նորա բարձր ճաշակին վերայ. մի քանի եւրոպացիներ հիացմամբ եւ զուցէ իրենց ունկնդիր մ'ըլլալը մոռացած կ'երգէին մեղմիկ նորա դաշնամուրին հետ եւ *պրաւօ* կը կրկնէին: Երբ Սվաճեան էֆ. կը նուագէր, իր մեղմանոյշ դէմքին վերայ սրտի սրբայան խորանէն բարձրացող փայլ մը կը ծաւալէր հետզհետէ, կը գունազեղէր իր դէմքն եւ հոգւոյն վերայ պմայլման պէս բան մը կը պտըտէր, արտասովոր երեւոյթներու շարք մ'էր որ կ'անցնէր աստիճանաբար իր դէմքին վրայէն. մէն մի ձայնի մի գոյն կու տար եւ մի գոյն կ'առնէր անոտի ինքն եւս. ներդաշնակութեանց հաճոյական յաջորդականութեանց մէջ ինքը նոյն պահուն նոր գիւտեր կ'ընէր տալով մի երանգ, մի պգացման գոյն մէն մի ձայնի եւ յասու կը հաստատէր թէ ինքը ոչ միայն մտքով կը կարդար երաժշտական խապերն շատ դաշնակահարներու նման, այլ եւ հոգւով, հոգւոյ անտես մատներով կարծես նա կը դպչէր դաշնամուրի մէն մի ստեղնոյն. ամբողջ նուագահանդէսի պահուն միշտ նկատելի էին, մերթ բուռ մը կնճիռ ճակտին ամպակուտակ, փունջ մը ժպիտ դէմքին վարդ ու վարդ եւ քօղ մը հեպիկ նայուածք աչքերուն մէջ դիւթիչ եւ պգլխիչ: Երբեմն ձայներու յաջորդական արձագանգ մը կը ձեւացնէր նա խորին ձորերու մէջ երկար խաղացող. երբեմն ճայթող ամպերու մէջէն դառնացեալ շանթի մը նման կը կայծկլտար ճեղքելով երաժշտական ամպակուտակ մի երկին, որ տարտարոսային թանձրամէգ վիհերէն աւելի մթին կերպով կը ներկայանար մարդուս մռայլամած ուղեղին եւ մերթ եւս այդ ձայներու որոտն հեպիկ մելօտական ողբի մը կը փոխարկէր, նորա մատներու արտադրած եւ հոգու լարերով նուագած մէն մի ձայնի հետ անհնարին էր որ պգայուն սիրտ մը չունենար ջղային մի խառնուրդ, մկնային մի պրկում եւ մարմնոյ մի սարսուռ: Վերջապէս սքանչելի՛ էր երաժշտութիւնը:

Նուագահանդէսի պահուն Տիկին Մէլիչ եւ Պ. Պիօնտուչչի կ'ընկերանային մերթ՝ առաջինն իր հիանալի ձայնով, երկրորդն իր սքանչելի ջութակով: Սոցա եւս անվերջ ծափեր: Այսպէս երկու ժամեր, երկու սքանչացման եւ յաւէտ անմոռանալի ժամեր անցուցինք Գահիրէի հայերս: Շնորհակալութիւնք Սվաճեան էֆէնտիի եւ անկեղծ գոհունակութիւնք:

Վահրամ էֆ. Սվաճեանի կատարեալ յաջողութիւնը եւ մեր ժողովրդեան երաժշտութեան մէջ ցոյց տուած այս օրուան բացառիկ սէրը անկարելի էր որ չը յուզէր ներկայ եղող պգայուն սրտեր. ուստի շատեր իրենց անկեղծ գովեստներու հետ եւ իրենց անկեղծ գոհունակութիւնք յայտնեցին անոր յետ աւարտման նուագահանդէսի եւ գեղեցիկ տպաւորութեան մը տակ ցրուեցան հանդիսականք կէս գիշերուան մօտ: Շատեր վերահաստատուեցան այն կարծիքին մէջ թէ կա՛ն, այո՛, կան եւ մերիններուն մէջ ճշմարիտ գեղարուեստաւորներու կատարեալ կոչումն ունեցողներ, բայց պէտք է հարցնել անոնց թէ արդարեւ կա՞ն պանոնք քաջալերել ցանկացողներ ալ կամ նոր հանճարներու ծնունդ եւ սնունդ տալու բաղձացողներ: Ինչո՞ւ չքաջալերուին Չուխաճեանի, Սվաճեանի, Շահլամեանցի, Կարա-Մուրզայի նման բարձր արուեստագէտներ:

Աւետիս Նազշճեան

Արեւելք, օրաթերթ, Կ. Պոլիս, 20 Ապրիլ/2 Մայիս 1893, թիւ 2763, էջ 3:

ՔՆՆԱԽՕՍԱԿԱՆ՝ ՀԻՆ ԵՒ ՆՈՐ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐՈՒ

ԳՐԻԳՈՐ ՍԻՒՆԻ
ՄԵՆԵՐԳՆԵՐ ԵՒ ԶՈՒԳԵՐԳՆԵՐ

«Պոլիս՝ իր Կոմիտաս վարդապետը եւ Կարինն ալ Գրիգոր Սիւնին ունեցաւ. երկու գերազանցապէս ժողովրդական երաժշտագէտներ, որոնք հոգի կու տան բնատոհմիկ ամէն մէկ վայրի ու անկատար նկատուած գեղեցկութեան, որովհետեւ հայ ժողովուրդն իրենց համար ակը, աղբիւրն է ամենէն վեհ բանաստեղծականութեան, որովհետեւ հո՛ն է որ արձանագրուած կը տեսնեն ցեղին հոգին ու սիրտը բիւրեղացնող գոհարները: Ու իրենք նուիրուած հոգեւին այդ գործին, այդ ծանր ու.ապերախտ աշխատութեան մէջ է որ բաւարարութիւն գտնել կը կարծեն» (1):

Քսանհինգամեայ յայտնի գրող Մկրտիչ Պարսամեանի խօսքերն են ասոնք՝ արտայայտուած Սիւնիի 1911 թուականի Կարնոյ համերգներէն մէկուն առիթով:

Երաժշտահան, խմբավար, ազգագրա-երաժշտագէտ (ethnomusicologist) եւ ուսուցիչ Գրիգոր Միրզայեան Սիւնիի (1876, Գանձակ գաւառի Գետաբեկ գիւղ - 1939, Ֆիլատելֆիա) երաժշտական կենսագրութիւնը եղած է որոնումներու եւ թափառումներու անվերջանալի շղթայ մը:

Գաղափար մը տուած ըլլալու համար իր կեանքի ուղեգիծին մասին, բաւարար է յիշատակել իր ապրած ու այցելած քաղաքներն ու երկիրները՝ Շուշի (1878-1891, 1895, 1905), Էջմիածին՝ Գէորգեան Ճեմարան (1891-1895), Ս. Փեթերպուրկ (1895-1905), Թիֆլիս (1905-1908, 1914-1922), Տրապիզոն, Սամսոն եւ Կիրասոն (1908-1910), Կարին (1910-1914), Թեհրան (1919-1920), Հնդկաստան, Եգիպտոս եւ Կ. Պոլիս (1910-ականներուն վերջերը), Կ. Պոլիս (1922-1923), Նիւ Եորք եւ Պոսթոն (1923-1925) եւ Ֆիլատելֆիա (1925-1939) (2):

Ապրած է վտանգներով եւ արկածախնդրութիւններով լեցուն կեանք մը՝ քանիցս մազապուրծ ազատելով մահուան ճիրաններէն: Ունեցած է քաղաքական-կուսակցական իր անկախ գաղափարախօսութիւնը եւ համոզումները՝ որոնց համար յաճախ ստացած է սուր հարուածներ:

Սիւնի նախ եղած է դաշնակցական: 1905-8 թուականներուն, Թիֆլիսի մէջ կը մասնակցի ցարական բռնութիւններուն դէմ գործող հայ յեղափոխական շարժումին, որուն հետեւանքով, 1908-ին կը ստիպուի իր ընտանիքով փախչիլ ու ապաստանիլ Արեւմտահայաստան (Թուրքիա): Վրայ կը հասնի Ա. համաշխարհային պատերազմը՝ ուր Թուրքիա եւ Ռուսաստան հանդէս կու գան իբրեւ թշնամիներ: Սիւնին կը գտնուէր Կարին եւ իբրեւ ռուսահպատակ իր կեանքը դարձեալ կ'ենթարկուի մահուան սպառնալիքին: 1914-ին կը յաջողի հրաշքով ճողոպրիլ թուրքի ճիրաններէն՝ իր ընտանիքին հետ դարձեալ յայտնուելու Թիֆլիս: 1921-ին համայնավարները կը մտնեն Թիֆլիս: Իբրեւ դաշնակցական, ան կը համարուի քաղաքական թշնամի, որով 1922-ին ընտանեօք կ'ապաստանի Պոլիս: Այստեղ ալ, քեմալական շարժումէն սարսափահար՝ 1923-ին վերջնական բնակութիւն կը հաստատէ Միացեալ Նահանգներ: Այնուհետեւ, քաջալերուելով Խորհրդային Հայաստանի մշակութային վերելքէն՝ կ'անդամագրուի Համայնավար Կուսակցութեան, որուն շնորհիւ իր գործերը մեծ թափով մուտք կը գործեն Հայրենիք: Բնականաբար, ան պիտի դրժուէր դաշնակցականներուն եւ եկեղեցիին կողմէ: Սակայն 1937-ին կը մերժէ ու կը քննադատէ Սթալինի ընտրած

բանտարկութիւններու եւ աքսորի քաղաքականութիւնը: Աւելորդ է ըսել՝ որ Սիւնի անմիջապէս Խորհրդային իշխանութեան կողմէ կը դառնայ քաղաքական հակառակորդ, կ'արգիլուի իր գործերուն կատարումը Հայաստանի մէջ: Այսպիսի կեանքէ մը ետք՝ 63 տարեկանին ընդմիշտ կը հեռանայ այս աշխարհէն:

Սիւնի իր այցելած իւրաքանչիւր քաղաքի մէջ անմիջապէս կը կազմակերպէր երգչախումբ, կը պատրաստէր մեներգիչներ եւ կու տար երգահանդէսներ, միշտ յառաջացնելով անասելի խանդավառութիւն եւ աշխուժութիւն (3): Սիւնիի աշակերտ, նշանաւոր երգիչ Շարա Տալեան զայն բնութագրած է իբրեւ «չատ անհանգիստ խառնուածքի տէր» (4): Իր կենսագիր եւ մտերիմ ընկեր Յակոբ Գույումճեան՝ վերյիշելով Սիւնիին հետ անցուցած օրերը, կը գրէ. «Եւ, ահա, ականջիս մէջ դիւթական բառերով կը կրկնուին Սիւնիին յեղափոխական ու արկածախնդրական պատմութիւնները» (5): Այլեւ Սիւնիին տարիներու աշխատակից ու մտերիմ՝ խմբավար եւ երաժշտահան Յարութիւն Սամուէլեան, անոր բնաւորութիւնը կը նկարագրէր իբրեւ «խանդի ու եռանդի մարմնացում» եւ միշտ լաւատես (6):

Ճաշակ մը տուած ըլլալու համար գաղափարական համոզումներուն պատճառով իր դէմ յարուցած հակառակութեան մասին, կը մէջբերենք Սիմոն Վրացեանի կարծիքը. «1911 թ. նա [իմա՝ Գրիգոր Սիւնի, Հ. Ա.] արտաքսուել էր Դաշնակցութեան շարքերից անբարոյական վարք ու բարքի պատճառով: Նրա դէմ եղած ամբաստանութիւնների քննութիւնը Բիւրօի կողմից ինձ էր յանձնուած: Պոլսէն Կարին անցնելիս ես երկու շաբաթ զբաղուեցի այդ գործով: Իմ ներկայացրած քննական նիւթի վրայ հիմնուած՝ դատական մարմինը նրան վտարեց կուսակցութիւնից: Այնուհետեւ, մի քանի տարի, Սիւնին իրեն համեմատաբար լաւ պահեց, եւ իր թախանձագին աղաչանքների վրայ՝ ես թոյլութիւնն ունեցայ դիմելու Բիւրօին, որ պատիժը բաւ համարի եւ նորից հնարաւորութիւն տրուի նրան աշխատելու կուսակցութեան մէջ: Բարեբախտաբար, Բիւրօն ընդառաջ չգնաց իմ դիմումին: Հետագայ դէպքերը ցոյց տուին, որ նա արժանի չէր նման ներողամտութեան. Սիւնին գործակալ դարձաւ Կարնոյ ռուս հիւպատոսի ձեռքին, դաւեց իր ընկերների դէմ, զեղծումներ կատարեց եւ նորից ու նորից Դաշնակցութեան դուռը ապարդիւն բախելուց յետոյ՝ գնաց ընկաւ բոլշեւիկների գիրկը» (7): Պարզամիտ յայտարարութիւն մը, որ առանց Սիւնիի անձնապէս գրուած պատասխանի մը՝ կը դառնայ միակողմանի:

Մեր կարծիքով, իր քաղաքական կողմնորոշումի փոփոխութիւնները բխած էին տուեալ ժամանակի եւ վայրի հայ ժողովուրդի շահերէն: Ան պատմութիւնը կը դիտէր իր անընդհատ շարժումի եւ զարգացումի մէջ: Բոլոր կուսակցութիւնները եւ քաղաքական հաստատութիւնները ունին իրենց կայուն գաղափարախօսութիւնը՝ որուն հիման վրայ կը մեկնաբանեն իրադարձութիւնները: Իսկ Սիւնի իրադարձութիւններուն հիման վրայ էր որ կը մեկնաբանէր քաղաքական դիրքորոշումը: Փոքր ազգի մը շահերը ենթակայ են անսպասելի փոփոխութիւններու, որով Սիւնի կը կողմնորոշուէր ըստ տուեալ ժամանակի ազգային շահերու իր անձնական համոզումներէն: Այս էր Սիւնիի քաղաքական մեկնակէտը:

Միաժամանակ, ան քաջ կը գիտակցէր ազգային միասնականութեան կարեւորութիւնը: Ասոր լաւագոյն ապացոյցն է այն յայտարարութիւնը՝ զոր ինք եւ Յարութիւն Մեհրաբեան համատեղաբար կատարած են 1924-ին, Սիւնի-Մեհրաբեան Երգչախումբին կազմաւորումին առիթով: Այնտեղ, այս երկու խոհուն երաժիշտները կոչ

ըրած են հայ արուեստագէտներուն հանդէս գալ միասնաբար.

«Սիւնի-Մեհրապեան Խումբը ոչ մի տարբերութիւն պիտի դնէ հայ իրականութեան մէջ գոյութիւն ունեցող կրօնական տարբեր հոսանքներու եւ յարանուանութիւններու միջեւ, խորապէս համոզուելով որ բոլոր տարրերն էլ հաւասարապէս չահագրգռուած են հայ երաժշտութեան զարգացումով եւ յաջողութեամբ:

«Միաժամանակ Սիւնի-Մեհրապեան Խումբը պարտք է համարում հրապարակով յայտարարելու որ ինքը որեւէ անմիջական կապ չունի հայկական իրականութեան մէջ գոյութիւն ունեցող կուսակցութիւնների հետ, որովհետեւ հայ երաժշտութիւնը *անկուսակցական է* եւ պատկանում է ամբողջ ժողովրդին եւ նպատակ ունի ծառայելու *ընդհանրական շահերին*, առանց աղդուելու եւ ենթարկուելու տարբեր հոսանքների եւ մտածողութիւններին» (8):

Այս էր Սիւնիի իսկական համոզումը (9), որ դրական արտացոլում ունեցաւ նաեւ իր արուեստին մէջ:

Կեանքի այս բուռն կենսագրութենէն ետք՝ պիտի ծագէր բնական հարց մը: Արդեօ՞ք իր ստեղծագործութիւնները նոյնքան յեղափոխական են որքան իր կեանքը: Զարմանալիօրէն, Սիւնիին ձգտումը հարազատ մնալու ազգային ակունքներուն՝ մղած է իրեն դրսեւորելու խիստ զգուշաւորութիւն, հանդէս բերել արտայայտչամիջոցներու բարձր ներդաշնակութիւն ու հաւասարակշռութիւն: Միւս կողմէն, ան ձգտած է մերձենալ ժողովուրդի լայն խաւերուն, իրենց սէր ներշնչել հայ երգ-երաժշտութեան հանդէպ, որով համապատասխանաբար ընտրած է երաժշտական թափանցիկ լեզու մը: Այս կէտը չատոնց արդէն գիտակցուած է մեր երաժիշտներուն կողմէ: Օրինակ, Սիւնիի ստեղծագործութիւններուն հիացող մը՝ Ֆերտինանտ Գայմագամեան, տակաւին 1941-ին՝ երաժշտահանի ոճին մասին կ'արտայայտէ հետեւեալ տպաւորութիւնը. «Գրիգոր Սիւնի իր երգերուն բարդ եւ սակայն արժէքաւոր երաժշտական կառուցուածքին մէջ անգամ ձգտած է պարզ ու հասկնալի ձեւով երգեր տալ ժողովուրդին, երգե'ր որ ժողովուրդին կեանքը, օրուան կեանքը արտայայտեն, այդ է որ կը պահանջէ ժողովուրդը, հասարակ զանգուածը, մեծ մասամբ պարզոգի, միամիտ, բայց որ կը սիրէ երգը եւ կ'ուզէ որ իր ցաւերն ու հրճուանքը իրեն մատչելի եւ ընտանի ձեւով երգուին, եւ ճիշդ այդ է որ ըրած է Սիւնին իր երգերուն մէջ» (10):

Սակայն իր կենսագրութեան նման, բոլոր ստեղծագործութիւններն ալ կենսունակ են, կայտառ, պայծառադեղ ու յստակամիտ: Ինչպէս իր կեանքը, ժողովրդական երգերու դաշնակումներուն համար չէ սահմանած կանխորոշուած ընդհանուր սկզբունքներ, այլ զանոնք բխեցուցած է իւրաքանչիւր երգի ներքին բնոյթէն եւ առաջադրած տրամադրութենէն: Ասիկա երբեք չի նշանակեր՝ որ անոնք պատահական բնոյթ կը կրեն եւ զուրկ են ինքնուրոյնութենէ: Այլ ընդհակառակը՝ երաժշտահանին ինքնուրոյն ոճը տիրապետող է ամենուրեք:

Ունի թէ՛ ինքնաստեղծ գործեր եւ թէ՛ գեղջկական ու հոգեւոր երգերու դաշնակումներ: Իր գեղջկական երգերուն մեղեդիները հիմնուած են կենդանի ունկնդրումներու վրայ: Ինչպէս Յովհաննէս Աւագեան կը նշէ՝ Սիւնի «գեղջկական երգը լսեց բուն իսկ իր ակին մէջ, գեղջուկին բերնէն, իր հարազատ չեչտովն ու եղանակովը, եւ տեղին վրայ իսկ գրի ու խազի առաւ զանոնք, ու վերջէն անոնցմէ չատերը համադաշնելով քառաձայնի վերածեց» (11):

Իր գործերէն նչենք՝ *Ալագեազ*, *Ուստի կու գաս*, *Արեւ դիպաւ սարերուն*, *Իդա սար*,

Հելլի եար, Սարերը ման եմ եկել, Այ եայլի, Սարերի հովին մեռնիմ, Այ աղջիկ, Վարդն ի բացուէ, Ջինջ ու գինջ, Կոտ ու կէս, Վզիս յուլունք կը չարեմ, Հունձք, Աղկէկ ես, Հա կլոր. Յուչեր, Սիփանի սէգ կատարէն, Կարմիր զինուոր, Մանած թիլըս, Ջեմ, չեմ կրնայ, Քեռին եկաւ Շողեր ջան, Օյ նազանըմ, Կեանքն անուշ, Ինչու բինգեօլը մտար, Լօ-լօ, Լորիկ, Հոոոմ հոոոմ, Վուշ-վուշ, Սարէն կու գայ ձիաւոր, Պապալ-պապալ, «Ով զարմանալի», «Այսօր ձայնն հայրական», «Ի վերին Երուսաղէմ» եւ «Միաչաբաթ օր հանգստեան» խմբերգները, *Կալի երգ, Հայրրան* խմբերգները մեներգով, *Ինձ մի խնդրիր, Կաքաւ թռաւ, Հոգիս մրմուռ, Նեննի բալա, Ախ ալ վարդի, Քեամանչա, Տույտույ, Գացէք ամպեր* եւ *Կաքաւի պէս ման կու գաս* մեներգները դաշնակի նուագակցութեամբ, *Աղջի արի, Միայն քեզ* եւ *Հայրրան* զուգերգները դաշնակի նուագակցութեամբ, եւլն. (12):

Ունի բազմաթիւ նուագախումբի ստեղծագործութիւններ՝ *Էրզրումի քայլերգ, Վանայ էսքիզներ, Արեւելքում*, Համանուագ (Symphony) տօ փոքրալար (minor): Կատարած է զանազան երաժշտահաններու գործերու նուագախումբի փոխադրութիւններ (13):

Յօրինած է օփերաներ՝ *Արեգնազան* եւ *Արտաւազդ Բ.*, օփերէթներ՝ *Այլի Քեարամ* եւ *Մոցիկուլ*, ինչպէս նաեւ երաժշտութիւն՝ Լեւոն Շանթի *Հին Աստուածներ* թատերգութեան համար (14): Մ. Պարսամեան կը յիշատակէ նաեւ *Զարթօնք* օփերա մը՝ որմէ երգեր կը մատուցուին Կարնոյ 1911 թուականի համերգին (15):

Սիւնի նաեւ իր ուժերը փորձած է երաժշտական-թարգմանական բնագաւառին մէջ: Ան ռուսերէնէ հայերէն թարգմանած ու Պոսթոնի մէջ բեմադրած է Վ. Վալենթինովի *Հարեմի գաղտնիքները* (16):

Իր ստեղծագործութիւններուն մէջ, Սիւնի փորձած է համատեղել արտաքին պարզութիւնը ներքին յուզականութեան հետ, հիւսուածքային թափանցիկութիւնը՝ արտայայտչական թափանցողութեան, երեւութային հանդարտութիւնը՝ թաքուն ալեկոծութեան, եւ այս բոլորը ամրացուած յօրինողական-արհեստավարժական (technical) մասնագիտացուած (professional) հենքի վրայ: Իրենց այս տարազով՝ Սիւնիի գործերը հասկնալի դարձած են ժողովրդային զանգուածներուն, ազդած անոնց վրայ, միաժամանակ բաւարարած մասնագէտ երաժիշտ-երաժշտագէտներու պահանջը:

Սիւնի ապրած ու գործած է թէ՛ արեւելահայաստանի եւ թէ՛ արեւմտահայաստանի մէջ: Եւ ինչպէս Կոմիտաս Վարդապետ, փորձած է համադրել արեւելահայ-արեւմտահայ երաժշտական լեզուն, գտնել երաժշտական համահայկական ընդհանրական հոգեբանութիւն մը: Այս դիտանկիւնէն ելլելով, գրականութեան բնագաւառին մէջ հաւանաբար կարելի ըլլայ զայն համեմատել Լեւոն Շանթին հետ:

Երաժշտահանի ստեղծագործութիւններուն քննական վերլուծութիւն տակաւին չէ կատարուած: 1985-ին, Սիւնիի խմբերգներու ընտրանիի խմբագրական նախաբանին մէջ, Նիկողոս Թահմիզեան առաջին անգամ ըլլալով կը կատարէ անոնց ընդհանուր դասակարգումը (17): Այնուհետեւ, 1987-ին, Ռոբերտ Աթայեան տեսական վերլուծութեան կ'ենթարկէ հոգեւոր երգերուն դաշնակումները (18): Այլեւ այստեղ-այնտեղ ցրուած կարծիքներ կու գան լրացնել հայ երաժշտութեան այս նուիրեալին յատկացուած սահմանափակ էջերը:

Ամբողջական ուսումնասիրութեան մը չգոյութեան պատճառներէն մէկը՝ բայց ոչ միակը, իր ձեռագիրներուն անտիպ դրութիւնն է: Սիւնիի գործերէն չատ փոքր տոկոս մը միայն հրատարակուած է Սփիւռքի եւ Հայաստանի մէջ:

«Գրիգոր Սիւնիի անտիպ գործերը այժմ Ֆիլատելֆիոյ մէջ սնտուկներու պարապութիւնը կը լեցնեն, անոնց մէջ կան 350-էն աւելի երգեր եւ խմբերգներ, 14 սիմֆոնիներ [իմա՝ նուագախումբի գործեր, Հ. Ա.] եւ երկու օփերաներ», կը վաւերագրէ Ֆ. Գայմագամեան 1941-ին (19): Երաժշտահանին դիւանը յետ մահու պահպանեց իր որդին՝ Գուրգէն Սիւնի, Ֆիլատելֆիոյ մէջ, որուն մահէն ետք՝ 1995-ին ան փոխադրուեցաւ Միչիկըն՝ մնայուն տեղ գտնելու Սիւնի Տրագիր կազմակերպութեան դիւանին մէջ (20):

Ձեռագիրներու ուրիշ խումբ մը ապաստանած է Երեւանի Զարենց Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանին մէջ, ուր կը գտնուին *Արեգնազան* օփերայէն հատուածներ, *Ասլի Քեարամ* եւ *Մոցիկուլ* օփերէթները, դաշնակի, ջութակի, նուագախումբի եւ փողային նուագախումբի գործեր, 77 խմբերգ եւ 26 մեներգ, ինչպէս նաեւ նամակներ, յայտագիրներ, եւլն. (21):

Ուրիշ խումբ մըն ալ անհետ կորսուած կը նկատուի: Երբ 1922-ին Սիւնին կը հեռանար Թիֆլիսէն, Յ. Թումանեանի մօտ կը թողուր ձեռագիրներով լեցուն սնտուկ մը, յոյս ունենալով կրկին վերադառնալ Թիֆլիս: Բայց, ինչպէս տեսանք, ան երբեք չի կարողանար իրականացնել այս երազը խօսք սնտուկը կը մնայ անյայտ (58):

Ռոբերտ Աթայեան խմբագրած, ծանօթագրած ու տպագրութեան պատրաստած է Սիւնիի 55 խմբերգներ՝ որոնց կէսէն աւելին անտիպ գործեր են (23): 1980-ականներուն վերջերը արդէն պատրաստ այս աշխատութիւնը ցարդ կը մնայ անտիպ Հայաստանի Կոմպոզիտորների Միութեան դիւանին մէջ, եւ, ըստ մեզի հաղորդուած տեղեկութիւններուն, տպագրութեան ծախսերուն համար կարօտ է 7000 ամերիկեան տոլարի: Ինչպէ՞ս բացատրել՝ որ Միացեալ Նահանգներու բազմահարուստ ազգայիններէն ոչ ոք ցանկացած է ցարդ տրամադրել այդ ոչ մեծ գումարը, ի սէր հայ ազգային գանձի մը յաւերժացումին: Տակաւին երաժշտահանի կենդանութեան, Արշակ Չօպանեան կոչ ուղղած էր հայութեան «որ այդ տաղանդաւոր հայ երաժշտին [իմա՝ Գ. Սիւնիին, Հ. Ա.] մեր ժողովուրդը միահամուռ յարգանքի մը արտայայտութիւնն ընծայէ, եւ տայ անոր միջոցներ իր անտիպ գործերը հրատարակելու» (24):

Եթէ յօրինողական բնագաւառին մէջ երաժշտահանը ցոյց տուաւ զգացական գիտակցուած ու նպատակաուղղուած զսպուածութիւն՝ ներքին հզօր արտայայտչականութեամբ հանդերձ, կատարողական-խմբավարական գործունէութիւնը պիտի առաջադրէր ի՛ր ուրոյն պայմանները: Այստեղ է՝ ուր իր դրական ամենադեղեցիկ դրսեւորումներով պիտի փայլատակէր Սիւնիի համարձակ ու յանդուգն բնաւորութեան ողջ կիրքն ու բոցը: Տրապիզոնի 1908-ի գործունէութեան ականատես Վարդան Գէորգեան կը վկայէ՝ թէ «տաղանդաւոր այս արուեստագէտը գիտէր երիտասարդութիւնը իրեն կապելու գաղտնիքը: Հաղորդական էր ու իրական կախարդ մը միանգամայն» (25): «Այդ մարդու արուեստին մէջ կար բա՛ն մը մոգական, որով ան կրնար առաջնակարգ երգ դուրս բերել նոյնիսկ երկրորդական խումբերէ», կը նկատէ Յակոբ Ասատուրեան (26): Յօդուածագիրներուն օգտագործած «հաղորդական», «կախարդ», «մոգական» բառերը հարազատ արտացոլումն են Սիւնիի խռովայոյզ էութեան:

Խմբավարական ընդունակութիւններուն մասին կը յիշատակէ *Հայաստանի կոչնակի* արուեստի երկարամեայ քննադատ Յովհաննէս Աւագեան. «[Սիւնի] հանդիսացաւ ոչ միայն կարող երաժշտագէտ՝ արտադրելով երգ, օբերա, սիմֆընի եւայլն, այլ եւ ճարտարագոյն խմբավար, որու ամէն մէկ շարժումը իմաստ մը ունէր եւ որ գիտէր մէկ անձի պէս երգել տալ խումբին անսայթաք, քաղցրալուր, խորազդեցիկ» (27):

Քննախօսելով Թիֆլիսը թողելէն ետք՝ 1922-ին Պոլսոյ մէջ տուած Սիւնիի առաջին երգահանդէսը, Շահան Պէրպէրեան կը չէչտէ անուանի երաժիշտին խմբավարական հզօրութիւնը գրելով. «Պ. Սիւնի երեւան եկաւ իբրեւ շատ կարող, կորովի, յստակ ըմբռնողութեամբ երգչախումբի վարիչ մը: Նախապատերազմեան օրերէն ի վեր, վերջապէս կը գտնուէր դարձեալ հայ երգերու եւ երգիչներու համար ճշմարիտ վարիչ մը որ գիտէ իր խումբը բռնել միաձոյլ, վարել ըստ կամս, անկէ ձեռք բերել ուզած երանգները ռիթմները որոշ ըմբռնմամբ ամբողջները. մէկ խօսքով, կը գտնուէր անոնց համար *իրաւցնէ* վարող անձնաւորութիւն մը» (28):

Պատմութեան յիշողութեան մէջ վառ մնացած է իր նախաամերիկեան շրջանի կատարողական արուեստը: 1964-ին հրատարակուած ուսումնասիրութեան մը մէջ, Յ. Յովակիմեան կը յիշէ Սիւնիի 1908-1910-ի ելոյթները.

«1908-ի աշնանը Տրապիզոն եկաւ ցարական հալածանքներէն ճողոպրած՝ երաժըշտագէտ Գրիգոր Սիւնին (Միրզոյեան): Ան կազմեց մօտ 120 հոգինոց քառաձայն երգչախումբը՝ լարային եւ փողային նուագախումբով: Վերջինիս ղեկավարն էր թաւ-ջութակահար բժիշկ Մինասեանը [...]:

«Սիւնին էր, որ հայ ժողովրդական երգը տարածեց պոնտահայութեան մէջ: Բացի Տրապիզոնէն, ան համերգներ կազմակերպեց նաեւ Կիրասոն, Օրտու եւ Սամսոն ու ամէն տեղ մեծ յաջողութիւն ունեցաւ» (29):

Բանասէր Արամ Երեմեան՝ Սիւնիի կենսագրութեան գլխաւոր բաղկացուցիչներէն մէկը կը համարէ խմբավարական գործունէութիւնը. «Երաժշտագէտն [իմա՝ Գ. Սիւնի, Հ. Ա.] իր ստեղծագործութիւններով ո՛չ միայն պատուաւոր տեղ է գրաւում հայ կոմպոզիտորների շարքում, այլեւ նշանաւոր է իր համերգային գործունէութեամբ, մի երեւոյթ, որն էլ աւելի արժէքաւորում է նրա հասարակական դերը: Նա ուրոյն տեղ է գրաւում Շուշիի, Թիֆլիսի, Էրզրումի, Թէհրանի, Կ. Պոլսոյ եւ այլ վայրերի համերգային արուեստի պատմութեան էջերում: [...] Սիւնին առաջին երաժիշտն է, որ Միացեալ Նահանգներում կազմակերպել է իրենց կոչման բարձրութեան վրայ կանգնած երգչախմբեր, որոնք գեղարուեստական համերգներով առանձին փայլ եւ երանգ են տուել Ամերիկահայ խմբական երգեցողութեանը» (30):

Երեմեանի այս խօսքերը լաւագոյն խտացումն են Սիւնի-խմբավարի դիմագիծին:

Ամփոփելով վերոյիշեալ կարծիքներն ու դրոյթները, դժուար չէ նկատել, թէ զգայուն երաժիշտի յօրինողական թէ խմբավարական նկրտումները՝ իւրաքանչիւրն իր ուրոյն գաղափարախօսութեամբ ու նպատակով, կը միանան ընդհանուր հովանիի մը տակ՝ գտնել, սերմանել, բացայայտել ու մատուցել հայկական ազգային երաժշտութեան բնատիպ յատկանիշները:

Ի վերջոյ, դժուար է համաձայնիլ Յիցիլիա Բրուտեանի կարծիքին՝ թէ «տարաբախտաբար նրա [իմա՝ Գ. Սիւնիի, Հ. Ա.] ատանդական կեանքը մասամբ խոտորեց նրա ստեղծագործական վերելքի ճանապարհը» (31): Ընդհակառակը, իր «ատանդական կեանքը» (եթէ կարելի է այդպէս անուանել) իրեն համար թրթիռ մըն էր ստեղծագործելու, իր յօրինողական-կատարողական գաղափարայղացումները յառաջ մղելու կարեւոր ազդակ մը, երեւակայութեան բոցը հրահրող անբացատրելի ուժ մը:

Այսպիսի հետաքրքրական անհատականութեան մը գործերուն նուիրուած է *Գրիգոր Միրզայեան Սիւնի. մեներգեր եւ զուգերգեր* խորագիրը կրող սալիկը: Ան հրատարակուած է 1997-ին, Սիւնի Ծրագիրը - Երաժշտութեան Պահպանումի (The

Suni Project - Music Preservation) նախաձեռնութեամբ, նիւթական աջակցութեամբ Միչիկընի Արուեստի եւ Մշակոյթի Գործերու Խորհուրդին, ՀԲԸՄ-ին, Ուելփոնտին եւ անհատ նուիրատուներու:

Հիմնուած 1922-ին, Միչիկըն Նահանգի Ան Արպորին մէջ հաստատուած Սիւնի Ծրագիրին նպատակն է հաւաքել ու պահպանել Սիւնիի երաժշտութիւնը, եւ ձայնագրութիւններու, հրատարակութիւններու ու կատարումներու միջոցով զայն ներկայացնել հանրութեան: Ծրագիրին հիմնադիր տնօրէնն է Արմինա Մարտիրոսեան, որ արդէն աւելի քան տաս տարի է անսահման նուիրումով լծուած է անոր աշխատանքներուն: Թուենք քանի մը փաստ.

- Մարտիրոսեան կապ հաստատած է Միչիկընի եւ Երեւանի Սիւնիի դիւաններուն միջեւ, պատճէնահանումի միջոցով կատարելով կարեւոր փոխանակումներ:

- Իր հսկողութեամբ հրատարակութեան կը պատրաստուի Սիւնիի հայ երաժշտութեան պատմութեան նուիրուած անտիպ աշխատութիւնը:

- Կազմած է երեք դիւանային (archival) սալիկներ: Առաջինը՝ *Գրիգոր Միրզայեան Սիւնի. մեներգեր եւ զուգերգեր*՝ որուն մասին պիտի անդրադառնանք ստորեւ: Երկրորդը՝ *Գրիգոր Միրզայեան Սիւնի. համերգային ձայնագրութիւններ՝ 1935(?), 1940, 1971, 1994,* կ'ամփոփէ զանազան նուագահանդէսներու ընթացքին հրամցուած գործեր՝ խմբավարութեամբ եւ նուագավարութեամբ Գրիգոր Սիւնիի եւ իր որդիին՝ Գուրգէն Սիւնիի, ինչպէս նաեւ երեք մեներգ Գուրգէն Սիւնիի եւ երաժշտահանի դստեր՝ Սեդա Սիւնիի կատարումներով: Երրորդը՝ *Սեդա Սիւնի. Ամերիկայի Ձայն հարցազրոյց եւ մենահամերգ, 1986* խորագիրով, կ'ընդգրկէ հարցազրոյց մը Սեդա Սիւնիի հետ եւ իր կատարումով 7 հայկական երգեր եւ 9 ռուսական ռոմանսներ:

- Սիւնի Ծրագիր անունին տակ կազմակերպած է բազմաթիւ նուագահանդէսներ, ուր ինք հանդէս եկած է իբրեւ մենակատար եւ նուագակցող դաշնակահար:

- 2002-ին, իր գլխաւորութեամբ եւ աշխատասիրութեամբ ստեղծուած է Սիւնիին յատկացուած կայք (website) մը՝ www.suniproject.org, որ կը բովանդակէ մեծ քանակութեամբ ձայնագրութիւններ, ձեռագիր ու տպագիր ստեղծագործութիւններու պատկերներ եւ բազմաթիւ տեղեկութիւններ: Նիւթերու համակողմանի եւ բարձրաճաշակ մատուցումով, ան կը հանդիսանայ հին հայ երաժիշտի մը յատկացուած ամենագեղեցիկ կայքերէն մէկը:

- Այժմ ձեռնամուխ եղած է դրամահաւաքի աշխատանքի մը՝ տպագրելու Աթայեանի խմբագրած խմբերգները եւ ձայնագրելու երգչախումբի ու նուագախումբի ստեղծագործութիւնները:

Բայց ո՞վ է Արմինա Մարտիրոսեան՝ որուն անունը անծանօթ կը մնայ շատերուն: Կարող դաշնակահար եւ հմուտ ազգագրագէտ-երաժշտագէտ (ethnomusicologist), սերած է արուեստագէտ ընտանիքէ, որմէ ժառանգած է սէրը հայ մշակոյթին հանդէպ: Դաշնակի դասեր կը սկսի վեց տարեկանին: Երաժշտական կրթութիւնը կը կատարելագործէ Օպերլին Երաժշտանոցին (Oberlin Conservatory of Music) մէջ, ուր կը հետեւի դաշնակի, երգի եւ ազգագրա-երաժշտագիտութեան (ethnomusicology) բոլոր դասընթացքներուն: Այնտեղ կը սորվի նուագել նաեւ հնդկական թմբկահարութիւն, մաս կը կազմէ Ճավայեան նուագախումբին: Ճափոնի Մացումոթօ քաղաքին մէջ կը սերտէ Սուզուքի Մեթոտը: 1975-6-ին, Թիֆլիսի մէջ կատարած փնտռտուքներուն զուգահեռ, Թիֆլիսի Երաժշտանոցին մէջ կ'ուսանի վրացական ֆոլքլորիք երաժշտութիւն (բազմաձայն երգեցողութիւն):

Փոքր տարիքէն ունեցած է մենակատար դաշնակահարի, նուագակցողի եւ սենեկային նուագողի լայն գործունէութիւն: Տուած է դասախօսութիւն-մենանուագներ ամերիկեան կարեւոր համալսարաններու եւ լսարաններու մէջ: Ջայնասփիւռի հաղորդումներ պատրաստած է Տիթրոյթի, Ուաշինկթընի, Քոփընհակընի, Տանմարքի եւ Նիկոսիոյ ձայնասփիւռներուն համար: 1972-էն սկսեալ կ'ուսուցանէ Սուզուքի Մեթոտը՝ նախ Օպերլինի եւ այժմ Միչիկընի մէջ: Միացեալ Նահանգներու եւ Գանատայի մէջ դասաւանդած է երաժշտական հաւաքատեղիներու եւ համախմբումներու համար: Ունեցած է տնական սթուտիոներ Ուոթըրթաունի, Մասաչուսեթսի, Փալօ Ալթոյի եւ Քալիֆորնիոյ մէջ: Այժմ հաստատուած է Միչիկըն (32):

Մարտիրոսեանի առնչութիւնը Սեւնիի երաժշտութեան հետ ունի խոր արմատներ: Իր մայրը երգած է Սեւնիի Պոսթոնի երգչախումբին մէջ, իսկ ինք մասնակցած է Գուրգէն Սեւնիի Ֆիլատելֆիոյ երգչախումբին: Այնուհետեւ, Գուրգէն Սեւնի՝ անձնական հանդիպումներով եւ դասաւանդութեամբ, Մարտիրոսեանին փոխանցած է հայր Սեւնիի արուեստին նրբութիւնները: Ամուսնացած է Գուրգէն Սեւնիի որդիին՝ անուանի պատմաբան Ռոնալտ Սեւնիի հետ: Արդ, Մարտիրոսեան այժմ կը հանդիսանայ սեւնիական կենդանի աւանդոյթները ժառանգած ու ըմբռոշխնած լաւագոյն անձը:

Մարտիրոսեանի կողքին, Սեւնի Տրագիրի եւ *Մեներգեր եւ զուգերգեր* սալիկի երաժշտական խորհրդատուն եղած է Գուրգէն Սեւնի (1910, Կարին - 1995, Պրումալ, Փենսիլվանիա): Ան եղած է սիրուած խմբավար, նուագավար եւ պարիթոն: Ֆիլատելֆիոյ մէջ կազմակերպած ու վարած է Սեւնի Երգչախումբը, Արարատ Երգի Պարի Համոյթը, եւլն.: Իր համերգներուն մէջ կարեւոր տեղ յատկացուցած է հօր գործերուն, մեծապէս նպաստելով անոնց տարածումին: Սեւնի Երգչախումբի եւ նուագախումբի նուագահանդէսներէն մէկուն առիթով, Ֆէրտինանտ Գայմագամեան կը գրէ. «Հոս որդի Սեւնին ի յայտ կու գար ոչ միայն որպէս խոստմնալից երգչախումբի ղեկավար այլեւ որպէս ներշնչող օրքէսթրայի ղեկավարի թաքուն ձիրքերն եւս կը յայտնաբերէր» (33): Յակոբ Գույումճեան համոզուած է՝ որ «ղեկավար Գուրգէն Սեւնին ժառանգած է իր հօր երաժշտական խորահմուտ ըմբռնողութեան եւ զգայուն հոգիին լաւագոյն բարեմասնութիւնը, որուն վրայ կ'աւելցնէ նաեւ իր սեփական սէրն ու խանդավառութիւնը» (34):

Աւելորդ է ըսել՝ որ Գուրգէն Սեւնիի խորհրդատուական մասնակցութիւնը *Մեներգեր եւ զուգերգեր*ու ձայնագրութեան, սալիկին կը շնորհէ պատմական արժէք:

Մարտիրոսեան սալիկին վրայ սկսած է աշխատիլ 1992-էն սկսեալ, որոնելով պատշաճ մենակատարները եւ կատարելով անհրաժեշտ դրամահաւաքը: Ջայնագրութիւնները իրականացուցած է 1993-6-ի ընթացքին՝ տարբեր սթուտիոներու մէջ:

Ան պատրաստած է նաեւ սալիկին ուղեկցող գրքոյկը, ուր փորձած է ներկայացնել Սեւնին, իր ապրած ժամանակաշրջանը եւ յօրինած երգերուն ամբողջական պատկերը: Գրքոյկը կը բովանդակէ երաժշտահանին կենսագրականը, իր ժամանակաշրջանի Հայաստանի եւ շրջակայքի քարտէզ մը, մասնակցող արուեստագէտներուն կենսագրականները, հայկական այբուբենը՝ լատինատառ տառադարձութեամբ հանդերձ, երգերուն բառերը, հայերէն-անգլերէն բառարան մը եւ հին նկարներ: Բոլոր գրութիւնները ներկայացուած են հայերէն եւ անգլերէն լեզուներով: Իսկ երգերուն հայերէն բառերուն կողքին՝ բացի անգլերէն թարգմանութենէն, աւելցուած է անոնց լատինատառ տառադարձութիւնը: Այսինքն, իրականացուած է լուրջ ու խղճամիտ աշխատանք մը:

Սալիկին կը մասնակցին երեք շնորհալի մեներգիչներ՝ Էլիզաբէթ Փեհլիւանեան (սոփրանօ), Մարօ Փարթամեան (մեձձօ-սոփրանօ) եւ Հենրիկ Միհրանեան (թենոր), որոնց դաշնակով կը նուագակցի Արմինա Մարտիրոսեան:

Խորհրդանշական ներշնչող նշանակութիւն ունի Գուրգէն Սիւնիի մեներգը, զոր յատուկ ձայնագրած է այս սալիկին համար 1994 Յուլիս 29-ին՝ իր մահէն ինն ամիս առաջ: Կը կատարէ *Եթէ մի օր* մեներգը, ուր 84-ամեայ երգիչի յոգնաջան ձայնին եւեւ թաքնուած է հայկական երգի ելեւէջներուն քաջածանօթ արուեստագէտի մը մեկնաբանութիւնը: Ստեղծագործութիւնը՝ գրուած Թիֆլիսեան վերջին տարիներուն, յիշողութեամբ վերականգնած է Գուրգէն Սիւնի, իր կողմէ աւելցնելով դաշնակի նուագամաս մը:

Բացի այս երգէն, սալիկին վրայ տեղ գտած է 24 մեներգ՝ *Օյ եարօ, Կեանքն անուշ, Ինչո՞ւ բինգեօլը մտար, Տույ-տույ, Կաքաւ Թռաւ, Յորեն եմ ցաներ, Կալի երգ, Քեամանչա, Մայիսն եկաւ* (խօսք՝ Համազասպ Համբարձումեան), *Մեր սարերը, Նեննի բալա, Գացէք ամպեր, Սարերը ման եմ եկել, Եարալի եար ջան*, «Սարերի հովին մեռնիմ» (*Արեգնազան* օփերայէն), «Ով դուք սարեր» (*Արեգնազան* օփերայէն), *Ինձ մի՛ խնդրիր* (խօսք՝ Յովհաննէս Թումանեան), *Մշուշն է պատել, Պապալ-պապալ, Դիլ, լիւ, լիւ, Սարէն կու գայ ձիաւոր, Հոգիս մրմուռ, Կաքաւի պէս ման կու գաս* եւ *Ախ ալ վարդի* (խօսք՝ Աւետիք Իսահակեան), 4 զուգերգ՝ *Աղջի արի*, «Միայն քեզ» (*Անոյշ Քեարամ* օփերէթէն), *Հարբրան* եւ *Աղէկ ես*, եւ 1 քառերգ՝ *Լորիկ*: Անոնց մէկ մասը գեղջկական երգերու դաշնակումներ են, միւսները՝ ինքնուրոյն յօրինումներ: Քանի մը հատ ալ իր խմբերգներու ոչ հեղինակային փոխադրութիւններն են:

Մեներգներուն եւ խմբերգներուն երաժշտական լեզուն աշխոյժ է ու շողարձակ: Անոնք կը խայտան խնդութեամբ, կենսունակութեամբ եւ ցայտուն կշռոյթով: Սիւնիին անծանօթ է ինքնանպատակ թախիծը անծանօթ է իրեն:

Միաժամանակ, քնարական երգային մեղեդայնութեան վարպետ մըն է ան, ինչպէս ցոյց կու տայ *Անոյշ Քեարամ* օփերէթի «Միայն քեզ» սիրոյ զուգերգը: Կարող է յաւաջացնել ուժեղ բանագործութիւն (dramatism), ինչպէս *Ինձ մի խնդրիր* ինքնաստեղծ մեներգին մէջ: Իսկ երգիծանքի նուրբ զգացողութեան տէր անձը միայն կրնայ այսքան վարպետօրէն ստեղծագործել *Աղջի արին*:

Հետաքրքրական է՝ որ *Քեամանչա* մեներգին մէջ, մերթ պահպանելով Սայեաթ-Նովայի մեղեդին, մերթ փոփոխութեան ենթարկելով զայն եւ մերթ յօրինելով նոր մեղեդի մը, կարողացած է, այնուամենայնիւ, ստեղծել ոճական անքակտելի միասնականութիւն մը:

Սալիկի երգերուն մէջ չենք գտներ Կոմիտաս Վարդապետի *Կռունկի* մը կամ *Անտունիի* մը անխառն ողբերգականութիւնն ու տարածական խորութիւնը, բայց կը հմայուինք անոնց հոգեւոր բարձր տրամադրութենէն, բովանդակած ներուժականութենէն:

Էլիզաբէթ Փեհլիւանեան ստանձնած է 15 մեներգի եւ զուգերգի մեկնաբանութիւնը: Լայնարձակ ձայն մը՝ ստորին եւ բարձր ձայնամասերու համերաշխ միջակումով, որ կարողացած է Սիւնիի երաժշտութեան փոխանցել հաղորդականութիւն եւ ներշնչանք:

Հենրիկ Միհրանեանի 11 երգերու մատուցումը ջերմ է ու հոգեհարազատ: Իր քնարական թենորը լաւագոյնս կը յարի Սիւնիի երգերուն թափանցիկ պարզութեան:

Թաւ, ազդեցիկ ձայնով ու նկարագիրով կը հրամցնէ Մարօ Փարթամեան իրեն վստահուած 9 երգերը: Երբեմն սակայն իր ձայնը կը թուի ծանր ըլլալ արեւելեան արագասահ անցքերուն եւ ճկուն զարդանախշերուն համար:

Արմինա Մարտիրոսեանի ճշգապահ ու խղճամիտ նուագակցութիւնը կարողապէս կը բառնայ մեներգիչները:

Գրիգոր Միրզայեան Սիւնի. մեներգեր եւ զուգերգեր սալիկին շնորհիւ առիթ կ'ունենանք առաջին անգամ բլլալով աւելի քան մէկ ժամ հաղորդակցիլ Սիւնիի երաժշտական աշխարհին հետ եւ ապրիլ գեղագիտական վայելքի հրաշալի պահեր:

Ձայն լսելէն ետք կը համոզուինք յայտնի արձակագիր Անայիսի այն արտայայտութեան՝ ըստ որում «Գրիգոր Սիւնի ապրած, սնած, երազած նոյն իսկ տառապած է երաժշտութեամբ» (35):

Անհամբեր կը սպասենք խմբերգներուն ձայնագրութեան:

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

1.-Մկրտիչ Պարսումեան, «Գրական եւ գեղարուեստական շարժում. նամակներ. Բարձր Հայքէն», *Ծանիթ*, կիսամսեայ հանդէս, Կ. Պոլիս, 15/28 Յուլիս 1911, Ա. տարի, թիւ 3, էջ 47:

2.-*Տե՛ս Գրիգոր Միրզայեան Սիւնի. մեներգեր եւ զուգերգեր* սալիկին ուղեկցող գրքոյկը, էջ 8-13:

3.-*Տե՛ս* անդ, էջ 8-13:

4.-*Տե՛ս* Ռոբերտ Աթայեան, «Գրիգոր Սիւնին եւ նրա հոգեւոր խմբերգերը», *Էջմիածին*, ամսագիր, Էջմիածին, Սեպտեմբեր-Հոկտեմբեր 1987, ԽԴ. տարի, թիւ Թ-Ժ, էջ 91:

5.-Յակոբ Գույումճեան, *Գրիգոր Մ. Սիւնի, երաժշտագէտը եւ մարդը*, Ֆիլատելֆիա, 1943, էջ 17:

6.- Յարութիւն Սամուէլեան, «Գր. Սիւնի՝ անմար ճրագ», *Հայաստանի կոչնակ*, շաբաթաթերթ, Նիւ Եորք, 27 Յունուար 1940, Խ. տարի, թիւ 4:

7.-Սիմոն Վրացեան, «Ռոստոմի նամակները», *Վէմ*, երկամսեայ հանդէս, Փարիզ, Յուլիս-Օգոստոս 1935, Գ. տարի, թիւ 3, էջ 105:

8.-Գրիգոր Սիւնի, Յարութիւն Մեհրաբեան, «Կոչ Նիւ Եորքի հայութեան», *Հայաստանի կոչնակ*, 19 Յունուար 1924, ԻԴ. տարի, թիւ 3, էջ 84:

9.-Որքան այժմէական եւ հրամայական կը հնչէ այս կարծիքը նաեւ այսօր, երբ հայ ժողովուրդի կուսակցական, կազմակերպչական, պատկանելական մեծ ու փոքր անհատապաշտական բաժանումները՝ յաճախ իրար հակասող եւ հազուադէպ իրար լրացնող, կը խոչընդոտեն համազգային ըմբռնողութեան մը մշակումին:

10.-Ֆէրտինանտ Գայմագամեան, «*Հայ երգ-փունջ*», *Հայաստանի կոչնակ*, 1 Նոյեմբեր 1941, ԽԱ. տարի, թիւ 44, էջ 1070: Գայմագամեանի այս կարծիքը արտայայտուած է առարկայական մօտեցումով: Թէեւ այլ պարագաներու, Սիւնիին պաշտպանելու իր բուռն տենչանքը մղած է զինք արտայայտելու ծայրայեղ կարծիքներ: Օրինակ, Սիւնին նկատած է Կոմիտաս Վարդապետէն աւելի բարձր իբրեւ ստեղծագործ, իսկ «Կոմիտասի քանքարային ծառայութիւնը պէտք է փնտռել իր բանասէրի եւ երգահաւաքի հանգամանքին մէջ եւ երբեք ստեղծագործութեան մէջ: Կոմիտաս ստեղծագործութիւն կատարած չէ» (Ֆէրտինանտ Գայմագամեան, «Կոմիտաս Վարդապետի եւ Գր. Սիւնիի հարցը», *Հայաստանեայց եկեղեցի*, ամսագիր, Նիւ Եորք, Նոյեմբեր 1945, Է. հատոր, թիւ 11, էջ 313): Կամ, Սիւնիի *Հաբրբան* եւ *Միայն քեզ* զուգերգները գերադասած է Կոմիտաս Վարդապետի զուգերգներէն (*տե՛ս* Ֆէրտինանտ Գայմագամեան, «Զուգերգները հայ երաժշտութեան մէջ», *Հայաստանի կոչնակ*, 27 Յունուար 1945, ԽԵ. տարի, թիւ 4, էջ 87): Աւելին, Կոմիտաս Վարդապետի *Այ այլուղը* եւ *Հաբրբան* երգերը՝ զուգերգի իմաստով «կարելի է ձախող չարադրութիւն նկատել», գրած է ան ուրիշ առիթով մը (Ֆէրտինանտ Գայմագամեան, «Զուգերգները հայ երաժշտութեան մէջ», *Հայաստանեայց եկեղեցի*, Հոկտեմբեր 1959. ԻԱ. հատոր, թիւ 9, էջ 279): Լաւ է՝ որ Սիւնի յետ մահու ունեցած է իր կրքոտ պաշտպանելը՝ որուն մեծապէս արժանի է, սակայն լաւ չէ՝ որ այդ պաշտպանութիւնը կատարուած է Կոմիտաս Վարդապետի հաշուին:

11.-Յովհաննէս Աւագեան, «Երաժշտագէտ Սիւնիի յոբելեանը», *Հայաստանի կոչնակ*, 22 Սեպտեմբեր 1934, ԼԴ. տարի, թիւ 38, էջ 904:

12.-*Տե՛ս Նոր կեանքի երգեր*, Նիւ Եորք, 1934, *Տարականք եւ երգք ի ժամագրոց*

Հայաստանեայց Առաքելական Ս. Եկեղեցւոյ, Նիւ Եորք, 1940, էջ 116-120. *Հայ Երգ-փունջ*, Ա.-Դ. Հատորներ, Ֆիլատելֆիա, 1941, 1942, 1947, 1947. Գրիգոր Սիւնի, *Խմբերգեր*, կազմող եւ առաջաբանի հեղինակ՝ Արկադի Շեկունց, Երեւան, 1985. Ռոբերտ Աթայեան, նշ. յօդ.ը, էջ 95-99:

13.-*Տե՛ս* սալիկին ուղեկցող գրքոյկը, էջ 12:

14.-*Տե՛ս* անդ, էջ 11:

15.-*Տե՛ս* Մկրտիչ Պարսամեան, նշ. յօդ.ը, էջ 47:

16.-*Տե՛ս* Արամ Զարբքեան, «Յարութիւն Սամուէլեան», *Հայաստանեայց Եկեղեցի*, Հոկտեմբեր 1960, ԻԲ. Հատոր, Թիւ 9, էջ 286:

17.-*Տե՛ս* Գրիգոր Սիւնի, *Խմբերգեր*, Երեւան, 1985, էջ 5:

18.-*Տե՛ս* Ռոբերտ Աթայեան, նշ. յօդ.ը, էջ 92-94:

19.-Ֆլորենտինա Գայմագամեան, «*Հայ Երգ-փունջ*», *Հայաստանի կոչնակ*, 1 Նոյեմբեր 1941, ԽԱ. տարի, Թիւ 44, էջ 1070:

20.-*Տե՛ս* սալիկին ուղեկցող գրքոյկը, էջ 13:

21.-*Տե՛ս* Քնարիկ Գրիգորեան, *Ուղեցոյց Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանի Երաժշտական ֆոնդերի*, Երեւան, 1969, էջ 62-63:

22.-*Տե՛ս* սալիկին ուղեկցող գրքոյկը, էջ 12-13:

23.-*Տե՛ս* Ռոբերտ Աթայեան, նշ. յօդ.ը, էջ 92:

24.-Ա. Չօպանեան, «Քրոնիկ», *Անահիտ*, Հանդէս, Հոկտեմբեր-Դեկտեմբեր 1933, Ե. տարի, Թիւ 3-4, էջ 92:

25.-Վարդան Գէորգեան, «Գիշեր մը Գրիգոր Սիւնիի հետ (հին յուշեր)», *Քուլիս*, կիսամսեայ հանդէս, Իսթանպուլ, 15 Հոկտեմբեր 1976, 30-րդ տարի, Թիւ 20-716, էջ 24:

23.-Յակոբ Ասատուրեան, «Հայ երգը եւ հայ երաժիշտներ Ամերիկայի մէջ», *Շիրակ*, ամսագիր, Պէյրութ, Օգոստոս 1966, Ժ. տարի, Թիւ 8, էջ 371:

27.-Յ[ովհաննէս] Ա[ւագեան], «Երգահանդէս ի յիշատակ Գր. Սիւնիի», *Հայաստանի կոչնակ*, 27 Ապրիլ 1940, Խ. տարի, Թիւ 17, էջ 401:

28.-Ծ[աՀան] Ռ. Պ[էրպէրեան], «Երաժշտական», *Բարձրավանք*, ամսեայ հանդէս, Կ. Պոլիս, Ապրիլ-Մայիս 1922, Դ. Թիւ, էջ 134:

29.-Յ. Յովակիմեան, «Թատրոնը Տրապիզոնի մէջ», *Հայրենիք*, ամսագիր, Պոսթոն, Փետրուար 1964, ԽԲ. տարի, Թիւ 2, էջ 35-36:

30.-Արամ Երեմեան, «*Գրիգոր Մ. Սիւնի* (հեղինակ՝ Յակոբ Գույումճեան, Ֆիլատելֆիա)», *Հայաստանի կոչնակ*, 8 Յունուար 1949, ԽԹ. տարի, Թիւ 2, էջ 39:

31.-Յիցիլիա Բրուտեան, *Հայ երաժշտական մշակոյթի աշխարհասփիւռ ընձիւղները*, Երեւան, 1996, էջ 129:

32.-Մեր խնդրանքին վրայ, կենսագրական այս տեղեկութիւնները մեծ դժուարութեամբ մեզի հաղորդեց տիկ. Մարտիրոսեան: Կ'ըսենք՝ «մեծ դժուարութեամբ», որովհետեւ ինք երբեք համաձայն չէր իր անձնական կենսագրականի հրապարակումին: Կը պնդէր՝ որ Գրիգոր եւ Գուրգէն Սիւնիներու կենսագրականները միայն պէտք է լուսարձակուին: Ի դէպ, Սիւնի Ծրագիրի յայտարարութիւններուն եւ սալիկի գրքոյկին մէջ լոկ աննշան անկիւն մը միայն կը յիշատակէ իր անունը, յաճախ թեքնիքական աշխատողներու անուանացանկին մէջ, աննկատ մնալու դիտաւորութեամբ: Տե՞ղն է արդեօք այստեղ յիշեցնել այն անթիւ երաժիշտներուն անուն-ները, որոնք այսօր կը փայլին հայ մամուլին մէջ՝ փոխան կատարուած աննշան գործի մը:

33.-Ֆլորենտինա Գայմագամեան, «Մեծ համերգ մը», *Հայաստանի կոչնակ*, 28 Յունիս 1941, ԽԱ. տարի, Թիւ 26, էջ 636:

34.-Յակոբ Գույումճեան, «Սիւնի երգչախումբի համանուագը», *Հայաստանի կոչնակ*, 1 Յունիս 1946, ԽԶ. տարի, Թիւ 22, էջ 518:

35.-Անայիս, «Գրախօսական. *Գրիգոր Սիւնի, երաժշտագէտն ու մարդը*, գրեց՝ Յ. Գույումճեան», *Հայաստանի կոչնակ*, 26 Յունուար 1946, ԽԶ. տարի, Թիւ 4, էջ 83:

ԲԱՐՍԵՂ ԿԱՆԱՉԵԱՆ
ԱՄԲՈՂՋԱԿԱՆ ԳՈՐԾԵՐ

«Այս օտարութեան [իմա՝ սփիւռքի, Հ. Ա.] մէջ ուր ոչ Հայ գիւղ կայ եւ ոչ Հայ գեղջուկ, եւ ուր բազմազան են փորձանքները, ուր ներշնչումի իբր աղբիւր [Կոմիտաս] Վարդապետի յուշերն են մնացած, մարդ պէտք է մեծ Հաւատք եւ անխախտ Հաւատարմութիւն ունենայ, Հայրենական երգ ստեղծելու Համար Հայրենական ոգով, եւ ապա, նոր երգի դաշնակութեան վայելքին վարժեցնելու Հայրենազուրկ Հայութեան խորթացած ականջն ու սիրտը: Կանաչեան ունեցաւ այդ Հաւատքն ու Հաւատարմութիւնը եւ այսքանն արդէն արժանի է Համազգային գնաՀատութեան» (1):

Յայտնի բանաստեղծ Նիկոլ Աղբալեանի այս արտայայտութիւնը լաւագոյն խտացում մըն է տաղանդաւոր երաժշտաՀան եւ խմբավար Բարսեղ Կանաչեանի (1885, Ռոտոսթօ, - 1967, Պէյրութ) ստեղծագործական դիմանկարին:

Այս խորՀուրդով առաջնորդուած, Կլենտէյլի Համազգայինի Երաժշտական Միութիւնը 2000-ին Հրապարակ կը Հանէ Վարպետի ստեղծագործութիւններու երեք սալիկները՝ ամփոփուած մէկ պրակի մէջ:

Առաջին երկու սալիկները կը Համատեղեն 23 չնուագակցուած (a cappella) խմբերգներ (որոնցմէ 7-ը զուտ խմբերգային գործեր են եւ 16-ը՝ խմբերգներ մեներգիչներով) եւ 7 մեներգ դաշնակի նուագակցութեամբ, զորս կը կատարէ Հայաստանի Պետական Ռատիոյի եւ Հեռուստատեսութեան Սենեկային Երգչախումբը խմբավարութեամբ Տիգրան Հէքէքեանի, մենակատարներ՝ Եղիշէ Մանուչարեան (թենոր), Աննա Մայիլեան (մեցցօ-սոփրանօ), Տիրան Լօքմակէօզեան (պարիթոն), Արուսեակ Պետրոսեան (սոփրանօ), ԱնաՀիտ Պօղոսեան (ալթօ), Նարինէ Օջախեան (սոփրանօ), Յասմիկ Հացագործեան (սոփրանօ), Ռուբիկ Նուրիջանեան (թենոր), ՎաՀագն Հովենց (պաս), Իրինա Զաքեան (սոփրանօ), Վիկտորիա Մանուչարեան (ալթօ) եւ Լիլիթ Գրիգորեան (ալթօ): Երրորդ սալիկը կը բաղկանայ 19 դպրոցական երգերէ դաշնակի նուագակցութեամբ, Հայաստանի Փոքրիկ Երգիչներ Երգչախումբի կատարումով, խմբավար՝ Տիգրան Հէքէքեան, մենակատարներ՝ Իրինա Յովսէփեան, Նարինէ Օջախեան, դաշնակի նուագակցութիւն՝ Մարինէ Մարգարեան:

Այս արժէքաւոր սալիկներու իրագործումին գլխաւոր պատասխանատուն եւ երաժշտական խորՀրդատուն է սփիւռքաՀայ Հմուտ երաժշտագէտ, Պրիւքսէլի Պետական Համալսարանի Երաժշտագիտական բաժինի շրջանաւարտ Պետրոս ԱլաՀայտոյեան: Ան սերտ կապեր ունեցած է Կանաչեանի Հետ: Նախ, 1954-55-ին մաս կազմած է Կանաչեանի Գուսան երգչախումբին (Պէյրութ): Ապա, երբ իր կեանքի վերջին տարիներուն Կանաչեան սկսած էր կորսնցնել տեսողութիւնը, ԱլաՀայտոյեան մեծապէս օգնած է Վարպետին գրառելու իր երգերը: Ի վերջոյ, Կանաչեանի կեանքն ու գործը վերլուծող քննական յօդուածներով Հանդէս եկած է Պէյրութի *ԱՀեկան*, *Բագին* եւ այլ Հանդէսներու ու պարբերականներու մէջ: Բացի Կանաչեանէն, ԱլաՀայտոյեան ունի ընդարձակ գործունէութիւն ազգագրական բնագաւառէն ներս. ան այցելելով Ֆրանսայի, Սուրիոյ, Լիբանանի, Յունաստանի եւ Միացեալ ՆաՀանգներու Հայաշատ գաղութները, Հաւաքած ու կորուստէ փրկած է Մեծ Եղեռնի վերապրողներու յիշողու-

թեան մէջ դրոշմուած երգերն ու պարերգները, որոնց վերծանումով եւ ուսումնասիրութեամբ կը զբաղուի այսօր: Բաց աստի, 1977-95-ին, պաշտօնավարելով Պելճիքայի Պետական Ռատիօ-Հեռատեսիլի կայաններուն մէջ, մեծ դեր խաղացած է Հայ երաժշտութեան ծանօթացումին ու տարածումին: 1995-էն ի վեր հաստատուած է Լոս Անճելըս, ուր մինչեւ այսօր կը շարունակէ իր հայրենանուէր գործունէութիւնը, երաժշտական եւ ընդհանուր արուեստաբանական յօդուածներով եւ քննախօսականներով ելոյթներ•կ'ունենայ հայ մամուլին մէջ:

Ալահայտոյեանի երաժշտագիտական փորձառութիւնը եւ Կանաչեանի մասին ամբարած գիտական պաշարը անկասկած նպաստեցին սալիկներու մատուցումի բարձր մակարդակին:

Սալիկներուն կցուած է գրքոյկ մը, ուր կը գտնենք Կանաչեանի կեանքին ու գործերուն նուիրուած պատմական ու տեսական համակողմանի ուսումնասիրութիւն մը՝ գրուած Ալահայտոյեանի կողմէ, ինչպէս նաեւ բոլոր երգերուն բառերը, կատարող արուեստագէտներուն եւ խումբերուն կենսագրութիւնները: Բացի Ալահայտոյեանի վերլուծական բաժինէն, միւս բոլոր գրութիւնները՝ ներառեալ երգերուն բառերը, ներկայացուած են երկլեզուանի՝ հայերէն եւ անգլերէն:

Սալիկներու տիտղոսաթերթին վրայ գրուած է՝ «Ամբողջական գործեր», իսկ գրքոյկին մէջ՝ Համազգային Երաժշտական Միաւոր ստորագրութեամբ գրութիւն մը կը նշէ՝ թէ այստեղ ներկայացուած են «Կանաչեանի *գրեթէ* բոլոր գործերը» (2) (ընդգծումը մերն է, Հ. Ա.): Այսինքն՝ կան պակասներ:

Պետրոս Ալահայտոյեանի մանրամասն մեկնաբանութիւնները յստակ լոյս կը սփռեն այս հարցի մասին: Ըստ իր հաղորդած տեղեկութիւններուն, երեք սալիկներուն վրայ ձայնագրուած են Միջին Արեւելքի մէջ, 1947-1963-ի ընթացքին հեղինակի հսկողութեան տակ Պէյրութի եւ Պաղտատի մէջ հրատարակուած 17 պրակները, որոնք կ'ամփոփեն իր 23 խմբերգները, 7 մեներգները եւ 19 մանկապարտեզական երգերը: Սալիկին վրայ չեն ձայնագրուած 1919-20-ին Պոլսոյ մէջ լոյս տեսած *Հայ գուսան* երեք պրակներուն մէջ տեղ գտած Կանաչեանի դաշնակած հայրենասիրական երգերը, *Աբեղայ* անտիպ օփերան (1938) եւ Եկմալեանի, Կոմիտաս Վարդապետի եւ իր դաշնակումներով համադրած անտիպ Պատարագը (3): Կը նշանակէ՝ որ սալիկին վրայ ներկայացուած գործերը, այնուամենայնիւ, ամբողջական չեն:

Սակայն «Ամբողջական գործեր» վերտառութիւնը կարելի է արդարացնել ուրիշ ազդակով մը: Երբ 1947-ին, Պէյրութի Բարսեղ Կանաչեան Կեդրոնական Յանձնախումբը կը տպագրէ Կանաչեանի ստեղծագործութիւններուն առաջին տաս պրակները, մամուլին կը յանձնէ հաղորդագրութիւն-յայտարարութիւն մը՝ ուր այդ պրակները կը ներկայացնէ իբրեւ երաժշտահանին «ամբողջական երկեր»-ը (4): Անկասկած, այս յայտարարութիւնը կատարուած է հեղինակի հաւանութեամբ, որով կարելի է հետեւցնել՝ թէ միւս ստեղծագործութիւնները եւ դաշնակումները երաժշտահանը համարած է տպագրութեան անարժան: Յաւօք սակայն, երաժշտահանները միշտ չէ որ լաւագոյն գնահատողները եղած են իրենց հին ստեղծագործութիւններուն: Գեղարուեստական բնական աճի եւ զարգացումի հետեւանքով, միշտ չէ որ հեղինակները կարողացած են առարկայական աչքով դիտել իրենց նախորդ փուլի արտադրանքին:

Այս պատճառով ալ, պիտի փափաքէինք թուել Կանաչեանի քանի մը գործերը, որոնք կատարուած են հեղինակի կենդանութեան, բայց տեղ չեն գտած ոչ մէկ տպագիր հաւաքածոյի մէջ:

Այսպէս, 1923 Փետրուար 14-ին, Գահիրէի Թատրոն Քիւրսալին մէջ կը ներկայացուի *Վարդանանք* ողբերգութիւնը, որուն երգերը յօրինուած էին Կանաչեանի կողմէ (5):

*Ուռի*ն ունեցած է նաեւ նուագախումբի նուագակցութիւն մը՝ որ կատարուած է Նիկոսիոյ Փափատոփուլոյի Սրահին մէջ, 1931 Փետրուարին, ղեկավարութեամբ Վահան Պէտէլեանի (6): Թէոդիկ կը նշէ նուագախումբի նուագակցութեամբ ուրիշ երգեր եւս (7):

Միածան եւ *Ակօս* կը նշեն Կանաչեանի գործերուն ցուցակ մը, ուր կը գտնենք Մատթէոս Զարիֆեանի *Խենթ*ին վրայ գրուած երգախառն (մեներգ եւ երգչախումբ) արտասանութիւն մը, արաբական եօթ երգերու դաշնակումներ՝ Լիբանանի օրհներգ, Սուրիոյ օրհներգ, *Տրպըզ տըպըզ*, *Զահլէ եա տար էլ-սալէմ*, *Զահլէ արուս ըմ գայէնի*, *Պէքինա*, *Ալա տալօնա* (8): Սիրան Սեզա այս դաշնակումներուն կ'աւելցնէ նաեւ քիւրտ լեռնականներու *Լորքէ լորքէ*ն (9):

Բաց աստի, 1928-ին Թէոդիկ կը տպագրէ Կանաչեանի *Գեղջուկ պարը*, մենանուագ դաշնակի համար (10):

Նոյնիսկ Կանաչեանի կենդանութեան ժամանակ մատնանշուած էր իր ձեռագիրներու կորստեան վտանգը: Վարպետի գործերուն նախանձախնդիր Սեզա ցաւով կը նշէր՝ թէ այլ գործերու կարգին, Զարիֆեանի *Խենթ*ին երգչախումբ-նուագախումբի ձեռագիրը կորսուած է «հեղինակին անփութութեան եւ մեկենասներու անսրտութեան պատճառաւ» (11):

Արդէն յստակ է՝ որ Կանաչեանի ձեռագիր թէ տպագիր գործերուն հաւաքագրումն ու քննական հրատարակութիւնը մեր երաժշտագիտութեան պարտքերէն մէկն է:

Ո՞ւր է արդեօք Կանաչեանին տեղը հայ երաժշտութեան պատմութեան անդաստանին մէջ:

Տակաւին իր կենդանութեան, Կանաչեան համարուեցաւ Կոմիտաս Վարդապետի գործին անմիջական շարունակողը, ոչ միայն այն պատճառով՝ որ ան եղած է Վարդապետի Պոլսոյ հինգ սաներէն մէկը:

Նայիրի թղթակից մը կը գրէ՝ թէ Կանաչեան «աւելի քան երեսուն տարիներէ ի վեր կը քալէ Մեծ Վարդապետին [իմա՝ Կոմիտաս Վարդապետին, Հ. Ա.] ճամբէն, շարունակելով խորացնել ու լայնցնել անոր բացած ձայնեղէն ակօսը, եւ ինքն ալ, իր կարգին, պեղելով իր տաղանդին սեփական հունը» (12):

«Երգդ՝ ամէնէն հարազատ ու պայծառ շարունակութիւնն է հայ երգի Սուրբ Մեսրոպին, եղբայրաբախտ Սո'ւրբ Կոմիտասին», կը գրէ *Նայիրի* խմբագրութիւնը (13):

Կարօ Գէորգեան նկատել կու տայ՝ թէ «կոմիտասեան արուեստը մէկն է իր [իմա՝ Կանաչեանի, Հ. Ա.] արուեստի հիմնական տարրերէն» (14):

1967-ին, իր մահուան առիթով գրուած յօդուածները եւս պնդեցին նոյն գաղափարը: *Հայաստանի կոչնակ*ի խմբագրութիւնը զայն կը ներկայացնէ իբրեւ «Կոմիտաս Վարդապետի արուեստին թերեւս ամէնէն հաւատարիմ աշակերտը եւ ժառանգորդը», եւ թէ ան եղաւ «Կոմիտասեան ոգիին եւ աւանդութեանց լաւագոյն պահապանը եւ թարգմանը» (15):

Նոյն առիթով, Սիրան Սեզա կը գրէ. «Տառապալի եւ աստանդական կեանքէ մը վերջ, Կանաչեան հաստատուեցաւ Լիբանանի Պէյրութ քաղաքի մէջ եւ՝ իր երաժշտասէր կնոջ հետ՝ նուիրուեցաւ *Հայ երգին*՝ Կոմիտասեան արուեստով» (16):

Իսկ Նիկոլ Աղբալեան կը նուիրէ հետեւեալ գեղեցիկ տողերը. «Քառասուն տարի ներդաշնակ ձայներ սիրած եւ յօրինած է Կանաչեան: Կոմիտասի տուած դրդումն ու

օրինակը միշտ գործօն եղած է իր ներաշխարհում: Այդ դրդումի մղումով նա մի կողմից տարածած է Վարդապետի երգը, միւս կողմից ստեղծագործած է նրա մշակած ուղղութեամբ» (17):

Կոմիտաս-Կանաչեան այս առնչութեան համաձայն է նաեւ ժամանակակից երաժշտագիտութիւնը: Պետրոս Ալահայտոյեան, սալիկներուն ուղեկցող գրքոյկին մէջ կը նշէ՝ թէ «Բարսեղ Կանաչեան կը հանդիսանայ Սփիւռքահայ իրականութեան մէջ Կոմիտասի դպրութեան հետեւող ամենէն ցայտուն երգահաններէն մին» (18):

Խորհրդահայ բանիմաց երաժշտագէտ Ռոբերտ Աթայեան եւս կը բաժնէ այս տեսակէտը: Ան քայլ մը առաջ երթալով կը փորձէ բացատրել թէ ճշգրիտ ի՞նչ ոլորտներու մէջ կը կայանայ այդ շարունակութեան էութիւնը: Ըստ Աթայեանին, Կանաչեան՝ ինչպէս Կոմիտաս Վարդապետ, իր ստեղծագործութիւններուն մէջ լայն տեղ տուաւ գեղջուկ երգի մեղեդիական ոճին, իր ընտրած ներդաշնակութեան միջոցներով ու կերպով եւ երաժշտական կառուցուածքով յաջողեցաւ պահպանել ընտրած ժողովրդական մեղեդիներուն ազգային-ժողովրդական բնոյթը, եւ իմաստաւորուած կերպով կիրառելով a cappella գրութեան քանի մը միջոցներ՝ կարողացաւ երգչախումբին տալ խոր արտայայտչականութիւն (19):

Բայց ընդհանրապէս զգուշօրէն պէտք է վերաբերիլ Կոմիտաս Վարդապետի գործը «շարունակել» հասկացութեան հետ: Աթայեան իրաւացիօրէն կը նկատէ, թէ Կանաչեան՝ ինչպէս Կոմիտաս Վարդապետի արեւմտահայ եւ արեւելահայ աշակերտները, անկարող ըլլալով տեսնել հանճարեղ Վարդապետին երաժշտական ընդհանրականութիւնները, բազմակողմանիութիւնը եւ նորարարութիւնները, իւրացուց անոր «առանձին գիծեր միայն» (20): Աւելցնենք՝ որ Կոմիտաս Վարդապետի հանճարին ամբողջականութիւնը զգալու, հասկնալու եւ մեկնաբանելու համար հարկաւոր էր երկար ժամանակ: Նոյնիսկ այսօր տակաւին լիովին գիտակցուած չեն Կոմիտաս Վարդապետի ստեղծագործական շատ կողմեր, ինչպէս իր ստեղծագործութիւններուն առնչութիւնները ժամանակակից միջազգային երաժշտութեան նոր ուղղութիւններուն հետ, իր գործերուն համամարդկային արժէքները, եւլն.:

Միւս կողմէն, վերոյիշեալ բոլոր յօդուածագիրներն ալ կ'ընդունին՝ թէ Կանաչեանի արուեստը Կոմիտաս Վարդապետի կապկումը չէ, այլ ունի բազում ինքնուրոյն գիծեր եւ կը կրէ երաժշտահանի ստեղծագործական մտայղացքի յստակ դրոշմը:

Օրինակ, գլխաւոր տարբերութիւնը կը կայանայ ազգագրական նիւթին հանդէպ Կանաչեանի ցոյց տուած համեմատական ազատութեան մէջ՝ առանց երբեք վնասելու երգի ներքին յուզական-գաղափարական բովանդակութեան:

Այս առումով Շահան Պէրպէրեան կը գրէ՝ թէ «իր *Տալիլօ*ին մէջ Կանաչեան՝ որքան որ գիտեմ առաջինը կ'ըլլայ ժողովրդական եղանակը թեմաթիկ մշակման ենթարկող, պահելով հանդերձ իր թեքնիքին մէջ հայ տոհմիկ երաժշտութեան ոգին» (21):

Ալահայտոյեան կը նկատէ՝ թէ Կոմիտաս Վարդապետի նման Կանաչեանն ալ տարբեր ազգագրական երգեր միակցելով կը կազմէ մէկ ամբողջական ստեղծագործութիւն մը: Սակայն Կանաչեան «նախապէս չի ծանրանար այդ երգերուն ազգագրական ներքին բնութեան վրայ, ինչպէս պիտի ընէր պարտադրաբար Կոմիտաս» կը գրէ Ալահայտոյեան եւ կը շարունակէ. «օրինակ՝ [Կանաչեանի] *Գորանի*ին ցորենի պաշտամունքային ծիսաբանութեան նուիրուած առաջին երգին բնաւ պիտի չյաջորդէր Կոմիտասի մօտ գիւղացի աղջկան, Մարիամին, նուիրուած ժողովրդային

պարերգը: Այս երկուքը ազգագրականօրէն իրարու հետ կապ չունին: Կանաչեան չի մտահոգուիր այս հարցով. իր երգահանի ազատութիւնը գերադաս կը համարէ ազգագրաբանական հարցերէ, որոնց հետամուտ չէ եղած իր ուսուցիչին նման» (22):

Հանգամանք մը եւս կը նչէ Ալահայտոյեան: Կանաչեան՝ ի տարբերութիւն Կոմիտաս Վարդապետէն, արդէն գոյութիւն ունեցող ազգագրական մեղեդիին կ'ագուցանէր նոր, իր կողմէ բանաձեւուած բառեր, յաճախ ժողովրդական ոճին նմանողութեամբ: Ասիկա կը կատարէր եկելով բառ-խմբերգ յարաբերակցութեան անձնական ճաչակէն (23):

Այս բոլորին եթէ աւելցնենք Կանաչեանի բուն ստեղծագործական ոճը՝ խիստ անհատական եւ միշտ առինքնող, արդէն կ'ուրուագծուի երաժշտահանի դիմագիծին ինքնատպութիւնը:

Ընդհանուր առմամբ, Կանաչեանի արուեստը ոգեւորեց ու խանդավառեց Եղեռնէն ճողոպրած միջին արեւելքցիի վիրաւոր հոգին, որուն համար բնատոհմիկ երգերաժշտութիւնը վերյուշ մըն էր պապենական աւանդոյթներուն, յուզական կուտակումներու հաճելի վերապրում մը եւ ներշնչումի անփոխարինելի աղբիւր մը:

Ակնարկ մը նետելով հայկական մամուլին մէջ՝ Կանաչեանին նուիրուած քննախօսականներուն եւ յօդուածներուն վրայ, դժուար չէ նկատել՝ որ երեք ստեղծագործութիւն մչտապէս արժանացած են խանդավառ գնահատութեան: Թէեւ միւս գործերուն արժանիքներն ալ միշտ մատնանչուած են, բայց այդ երեքին մասին գրուած է յատուկ ջերմութեամբ եւ յատկացուած անհամեմատօրէն աւելի լայն տարածութիւն:

Անոնցմէ մէկն է *Դալիլօ* խմբերգը՝ որ տակաւին իր նախնական տարբերակին մէջ թողած է մեծ տպաւորութիւն: Օրինակ, Գահիրէի Եգիպտէքիէ Թատրոնին մէջ կայացած համերգի քննախօսականին մէջ, Գուրգէն Մխիթարեան կը գրէ. «Մասնաւորաբար *Հօյ նազանիմ*ը իր երեք մասերովը, *Գութաներգ*ն ու *Քաղհաներգը*, եւ մանաւանդ *Տալիլօ*ն խոր տպաւորութիւն ձգեցին» (24): Ընդգծենք *Դալիլօ*ին համար գործածած «մանաւանդ» բառը:

1930 Փետրուար 8-ին, Լառնաքայի համերգի նկարագրութեան մէջ, յօդուածագիրը մասնաւորապէս կանգ կ'առնէ մեներգի եւ վեցաձայն երգչախումբի համար գրուած *Դալիլօ*ին վրայ, զայն համարելով «երաժիշտ Բ. Կանաչեանի գլուխ գործոցներէն մէկը» (25):

Ըստ Շահան Պէրպէրեանի՝ վերը յիշուած պատճառով, *Դալիլօ*ն «թուական մը կը կազմէ» սփիւռքահայ երաժշտութեան պատմութեան մէջ (26):

Միւս գործը մեներգի եւ երգչախումբի համար գրած *Օրօր*ն է՝ «քնքուշ ու սրտառուչ. կրնանք իր գլուխ-գործոցներէն մէկը համարել» (27): «Աննման է Բ. Կանաչեանի *Օրօրը* («Քուն եղիր բալաս»), - կը գրէ Կարօ Գէորգեան - թէեւ հին, բայց միշտ հաճելի եւ ունկնդիրներու կողմէ միշտ փնտռուած» (28): Սեզա նկատել կու տայ՝ թէ *Օրօր*ին համար «հայ թէ եւրոպացի երաժշտագէտներ վճռած են անմահութիւն» (29):

Երաժշտահանի մահուան առիթով գրուած յօդուածին մէջ, Յ. Գեղարդ դիտել կու տայ՝ թէ «*Օրօրը* եւ *Տալիլօ*ն նուիրագործած են արդէն «հայ երգի վարպետ»ի իր անունը» (30):

Երրորդը երգչախումբի *Նանօր*ն է, «որ գերազանցապէս տոհմիկ իր ոճով ու բարձր կառուցումով հոյակապ ստեղծագործութիւն մըն է եւ որուն ունկնդրութիւնը կը տեւէ քսան վայրկեան, կարելի է նկատել Բ. Կանաչեանի երաժշտական գործունէութեան հիմնական մէկ անկիւնադարձը», կը գրէ Կ. Գէորգեան (31):

Տ. Պէրպէրեան *Նանօր*ը կը մեկնաբանէ իբրեւ «մերթ պատմող ու մերթ նկարագրող համերգական երաժշտութեան գրաւիչ երկ մը, [...] ուր «ընթացք»ի մը, «գնացք»ի մը արտայայտիչ լայթ-մոթիֆ մը յօրինած է արուեստագէտը ու զայն օգտագործած՝ հայ ժողովրդական ուխտագնացութիւն մը չրջանակող հայրենի բնութիւնն ու հոգեկան մթնոլորտը ոգեկոչելու» (32):

Ի վերջոյ, Կանաչեանի արուեստին գիտակ Ալահայտոյեան, երաժշտահանի ստեղծագործութիւններու վերլուծումին մէջ ամենամեծ տարածութիւնը եւ ամենաչատ կարեւորութիւնը կը նուիրէ այս երեք երգերուն (33):

Հետեւաբար, սալիկի ունկնդրութեան ժամանակ, մեր առաջին հետաքրքրութիւնը ակամայ պիտի ուղղուէր դէպի այս երգերը, որոնց կատարումի մակարդակը ցուցանիչ մը պիտի ըլլար ընդհանուրի յաջողութեան կամ ձախողութեան:

*Դալիլօ*ին մէջ, Հէքէքեանի վարժ ճպոտին տակ, քառաձայն երգչախումբն ու երեք մեներգիչները (Արուսեակ Պետրոսեան, Նարինէ Օջախեան, Եղիչէ Մանուչարեան) կը կազմեն համերաչխ ամբողջականութիւն մը: Հակառակ երեք մեներգիչներուն ձայնական ակնյայտ կարողութիւններուն, անոնցմէ ոչ մէկը կը ձգտի պարտադրել իր գերադասութիւնը: Իսկ երգչախումբը՝ ծաւալուն այս գործին ողջ տեւողութեան ընթացքին, կը պահպանէ մաքրամաքուր հնչողութիւն մը, հանդէս բերելով անցումներու սահունութիւն եւ բացայայտելով աստիճանական զարգացումի ընդհանուր կորագիծ մը՝ ընդհուպ մինչեւ գագաթնակէտային աւարտը:

*Օրօր*ը ներկայացուած է իր երկու տարբերակներով: Առաջինը սոփրանոյի մեներգ մըն է՝ երգչախումբի նուագակցութեամբ: Մեներգչուհին՝ Արուսեակ Պօղոսեան, կը ստեղծէ թափանցիկ, եթերային մթնոլորտ մը, կարողանալով ամբողջ տեւողութեան պահպանել անբիծ մեղմութիւն եւ երկարաձիգ նախադասութիւններու անխառն ողորկութիւն: Ուղեկցող երգչախումբի ոնգային յօրինուածքին մէջ, Հէքէքեան կ'արտաբերէ արձակիչ (projecting) թրթռացում եւ կենդանի հնչողութիւն:

Երկրորդ *Օրօր*ը մեներգ է դաշնակի նուագակցութեամբ, ուր Յասմիկ Հացագործեան բանաստեղծականութիւն եւ ներքին թախիծ մը կ'աւելցնէ երգին:

Իսկ *Նանօր*ի տասնհինգ վայրկեան տեւողութեան ընթացքին, կատարողները (երգչախումբ, մեներգիչներ՝ Ռուբիկ Նուրիջանեան, Նարինէ Օջախեան եւ Վահագն Հովենց, քառերգ՝ Իրինա Զաքեան, Վիկտորիա Մանուչարեան, Եղիչէ Մանուչարեան եւ Վահագն Հովենց) կը պարգեւեն գեղագիտական ընկալումի գեղեցիկ պահեր: Հէքէքեան ստեղծագործութեան կը փոխանցէ բանագործական (dramatic) չունչ, իւրաքանչիւր մասին կու տայ յատուկ գունազարդում՝ միշտ պահպանելով երգին ընդհանրականութիւնը: Այլեւ կը նկատենք ձայներու սահուն ու միաձոյլ յաջորդականութիւն, առաջնային եւ երկրորդային գիծերու յստակ զանազանում, երաժշտական հետեւողական աճ:

Արդէն աւելորդ է ըսել՝ որ նուաճուած է կատարողական բարձր մակարդակ մը:

Հէքէքեան՝ իր խմբավարած Հայաստանի Պետական Ռատիոյի եւ Հեռուստատեսութեան Սենեկային Երգչախումբին հետ, ընտիր թարգմանը կը հանդիսանայ նաեւ Կանաչեանի միւս խմբերգներուն բազմադիմի բովանդակութեան: Օրինակ, *Հայրենի կարօտ*ի եւ *Խաղաղ գիշեր*ի ներքին աստիճանաւորումներով հարուստ հանդարտիկ մատուցումը կը հակադրէ *Բա՛մ, փորոտան*ի եւ *Քայլերգ կամաւորներու*ն յոխորտալից, մարտաչունչ ու կչռութաւոր մեկնաբանութեան: Միւս խմբերգներէն

իւրաքանչիւրին՝ *Շուշօ, Հօպ Կիլիւզար, Վարդերի Հետ, Նարօ Ջան, Սօսին, Ծնկըլը մնկըլը, Խնձոյք, Մարալօ, Գարուն եկաւ, Նէննիր նայ, Հէլէ Հէլէ, Գօրանի, Կամներգ, Լուսնակն ելաւ, Ռազմերգ* եւ *Հօյ Նար*, Հէքէքեան կու տայ համապատասխան խորք ու տարողութիւն: Երբեմն, սակայն, կը պակսի մուտքերու բացարձակ միասնականութիւնը: Երբեմն ալ կարիք կը զգացուի առաւել խոր նրբերանգաւորումի եւ հնչական տարածականութեան:

Ինչպէս նշեցինք, խմբերգներէն 7-ը զուտ երգչախմբային են, իսկ 16-ը կը պարփակեն մեներգիչներ: Այս մեներգիչներէն է Եղիշէ Մանուշարեան, որուն քնարական նրբահունչ թենորը պատշաճօրէն կը յարի *Հօպ Կիլիւզար, Վարդերի Հետ, Նարօ ճան, Մարալօ, Նանօր, Նէննիր նայ* (գրքոյկին մէջ մոռցուած է յիշատակել իր անունը), *Հէլէ Հէլէ* եւ *Հօյ Նար* երգերուն: Արուսեակ Պետրոսեան ունի քնքոյշ ու փափուկ ոճ մը՝ որ գեղեցիկօրէն կը մերուի *Վարդերի Հետ, Օրօր, Նարօ ճան, Մարալօ, Դալիլօ* եւ *Հօյ Նար* երգերուն հետ: Բայց *Խնձոյք* երգով ան կը փաստէ՝ թէ հաւասարապէս յաջողակ է նաեւ արտայայտելու աշխոյժ ու կենսախինդ տրամադրութիւններ: Նարինէ Օջախեանի սրածայր, ճկուն երգեցողութիւնը գրաւիչ է *Սօսին, Ծնկըլը մնկըլը, Դալիլօ* եւ *Նանօր* երգերուն մէջ: Տիրան Լօքմակէօզեան գօռ, պատկառազդու ձայնով եւ խրոխտ սլացքով հարազատօրէն վեր կը հանէ *Բա՛մ, փորոտանի* հերոսական ոգին: Խմբերգներուն մէջ հանդէս եկող միւս մեներգիչները՝ Անահիտ Պօղոսեան, Ռուբիկ Նուրիջանեան, Վահագն Հովենց, Իրինա Զաքեան, Վիկտորիա Մանուշարեան, Յասմիկ Հացագործեան եւ Լիլիթ Գրիգորեան, բոլորն ալ անսայթաք կը կատարեն իրենց դերերգները:

Դաշնակի նուագակցութեամբ եօթ մեներգները վստահուած են երկու հրաշալի մեներգչուհիներու: Աննա Մայիլեան իր թաւշային պնդակազմ ձայնով հանդէս կու գայ չորս մեներգներու մէջ՝ *Տով աչեր, Պճինկօ, Ալվարդի երազը* եւ *Ծիծեռնակ*: Իսկ Յասմիկ Հացագործեան կը կարողանայ վեր հանել *Ուռին, Յայգերգ* եւ *Օրօր* երգերուն ծածուկ ոլորտները: Գրքոյկին մէջ մոռցուած է յիշատակուիլ նուագակցող դաշնակահարին անունը, որ նշանակալի երաժշտական իմաստաւորում տուած է դաշնակի դերամասին:

Երրորդ սալիկը յատկացուած է Կանաչեանի դպրոցական 19 խմբերգներուն դաշնակի նուագակցութեամբ, որոնցմէ երեքը ունին մեներգի բաժիններ: Անոնք են՝ *Մայրենի դպրոց, Փառք մայր հողին, Ծիտը, Լուսին* (մեներգչուհի՝ Իրինա Յովսէփեան), *Մեղու, Սեւ ամպերը, Գիւղի առտուն, Ինչ անուշ* (մեներգչուհի՝ Նարինէ Օջախեան), *Ծնկըլը մնկըլը, Ամպեր, Մենք կը սիրենք, Արծուիկներու քայլերգ, Խնոցի* (մեներգչուհի՝ Իրինա Յովսէփեան), *Ճախարակ, Խաղաղ գիշեր, Երգանուագ, Ծիծեռնակին բոյնը, Դպրոցական քայլերգ* եւ *Հայրենի կարօտ*: Զանոնք կը կատարէ Հայաստանի Փոքրիկ Երգիչներ երգչախումբը, խմբավար՝ Տիգրան Հէքէքեան, դաշնակի նուագակցութիւն՝ Մարինէ Մարգարեան:

Երգերուն դիւրամատչելի, ախորժելի, պայծառ նկարագիրը՝ յօրինուած բծախնդրօրէն ընտրուած բանաստեղծութիւններու վրայ, որքան հոգեհարազատ կը թուին ըլլալ մանկական հոգեբանութեան: Ինչո՞ւ անոնք մնայուն տեղ չեն գրաւեր սփիւռքահայ դպրոցներու երգացանկերուն մէջ:

Հայաստանի Փոքրիկ Երգիչներուն անսեթեւեթ, զուլալ մեկնաբանութիւնը կը բացայայտէ երգերուն համայն գեղեցկութիւնը:

Սալիկներուն մէջ որոշ մտորումներու տեղիք կու տայ քանի մը երգերու բառերուն հնչիւնաբանական առոգանութիւնը: Արեւելահայը ինչպէ՞ս պէտք է երգէ Արեւմտահայաստանի գաւառաբարբառը: Ընդունելի՞ է, օրինակ, Մշոյ բարբառով գրուած ժողովրդական երգ մը հրամցնել արեւելահայ հնչիւնաբանութեամբ, կամ հակառակը՝ Գիւմրիի բարբառը արտասանել արեւմտահայ լեզուի առանձնայատկութիւններով: Մեր կարծիքով, նախընտրելի է պահպանել բնատիպ հնչիւնաբանութիւնը, որմէ բխած պիտի ըլլայ բուն մեղեդին: Տ. Հէքէքեան արեւմտահայ ժողովրդական երգերու բոլոր բարբառները կատարած է արեւելահայ առոգանութեամբ: Բաւարարուինք մէկ օրինակով: Մեներգի եւ խմբերգի համար գրուած *Հօպ կիւլիզար*ին հիմքը Մշոյ բարբառն է: Երգին մէջ անընդհատ կը կրկնուի «կիւլիւկիւլ» եւ «կիւլիզար» բառերը: Նայած տեղին, արեւմտահայերէնի «իւ»-ն կրնայ ըլլալ միաբարբառ (=ֆրանսերէն «u»-ին) կամ երկբարբառ՝ «եու»: Ժամանակակից գրական արեւելահայերէնը «իւ»-ն կը ճանչնայ միայն իբրեւ երկբարբառ: *Հօպ կիւլիզար* ունի թեթեւ, արագ եւ ճկուն կշռոյթ, ուր բոլոր «իւ»-երը հանդէս պէտք է գան իբրեւ միաբարբառներ: Առ նուազն մեղեդիի սրընթացութիւնը եւ դիւրակոր կառուցուածքը այդպէս կը թելադրեն: Խմբավարը բոլոր «իւ»-երը ընդունած է իբրեւ երկբարբառներ, որով համեմատական ծանրութիւն մը ներմուծած է մասնաւորապէս կարճագոյն ձայնանիշերուն վրայ: Համեմատեցէք միեւնոյն կշռոյթով գրուած երկու յաջորդական տողերուն կատարումները՝ «Հօպ կիւլիւկիւլ, հօպ կիւլիւկիւլ, կիւլիզար» եւ «Շէկ մազերդ նաշխուն լի զար կիւլիզար», համոզուելու համար երկրորդին հեշտութիւնն ու դիւրաշարժութիւնը առաջինին նկատմամբ: Այս երգին մեներգիչը՝ Եղիշէ Մանուչարեան, բնական զգացողութեամբ մը տեղ-տեղ արտասանած է միաբարբառ: Կ'արժէ համեմատել այս դիտանկիւնէն ի յայտ եկած երաժշտական մեկնաբանութեան տարբերութիւնը:

Երբեմն ալ թիւրիմացութեան տեղիք տուած է դասական եւ «Խորհրդային» ուղղագրութիւններուն տարբերութիւնները: Արեւմտահայը՝ հետեւելով դասական ուղղագրութեան, կը գրէ «քնքոյշ», բայց կը կարդայ «քնքուշ»: Ա. Իսահակեանի բառերով յօրինուած *Մով աչեր*ուն մէջ, Աննա Մայիլեանի կողմէ այդ բառին ընթերցումը «քնքույշ» արդիւնքն է դասական ուղղագրութեան անտեղեակութեան:

Սալիկները լսելէ ետք կը համոզուինք՝ թէ որքան հմտութեամբ Կանաչեան տիրապետած է բազմաձայն երգչախումբի գաղտնիքներուն եւ ձայներու յարաբերակցութեան, յառաջացնելով միաբան, խորապէս բնական ու ազդեցիկ հնչականութիւն: Անկասկած, այստեղ կարեւոր դեր խաղացած է իր խմբավարական ընդունակութիւնները եւ հարուստ փորձը: Եգիպտոսի, Կիպրոսի, Սուրիոյ նուագահանդէսներուն անթիւ քննախօսականները խօսուն վկաներն են իր խմբավարական վարպետութեան: Իսկ Պէյրութի մէջ 1936-ին հիմնադրած Գուսան երգչախումբը՝ որուն հետ կը կապէ իր յետագայ ողջ կեանքը, բացառիկ երեւոյթ մը հանդիսացած է իր թողած հզօր ներգործութեամբ:

Կանաչեանի խմբավարական գործունէութիւնը նկատի ունի Յ. Գեղարդ՝ երբ անկեղծ արտայայտութեամբ մը կը գրէ. «Իր պատրաստած համերգները կը վերածուէին արուեստի եւ երաժշտութեան վեհագոյն հաղորդումներու: Ունկնդիր բազմութիւնները կը վերանան երկիւղած՝ դաշն ձայներու դիւթական աշխարհին մէջ: Որովհետեւ, Գուսանին դէմը կանգնած յօրինող ու խմբավար Կանաչեանը բանաստեղծական

խորագոյն պահը կը ներշնչէ միշտ: Այնքան՝ որ կը կախարդէ ան ոչ միայն հայ հոգին, այլեւ մարդու հոգին: Ատոր համար ալ կը վազեն, կու գան իր համերգներուն նոյն իսկ օտարներ, պարզ արհեստաւորէն մինչեւ բարձրաստիճան կղերականը, անգա՛մ երկրին նախագահը» (34):

Նոյնպէս, Կանաչեանի համերգներուն բազմիցս ներկայ գտնուած լիբանանահայ երաժիշտ Մինաս Գանդրունի կը փոխանցէ հետեւեալ մեկնաբանութիւնը.

«Զուսպ շարժումներով եւ դիմագիծի նուրբ ու ճկուն արտայայտութեամբ կը վարէր խումբը: Ան կը ներկայանար մեզի որպէս հմուտ խմբավար մը, որ ունէր յատկութիւնը հսկելու եւ ուղղելու երգի մը պարզ, երկբարբառ, սուղ եւ երկար ձայնաւորները, ընդհանուր երգեցողութեան հնչականութիւնն ու հաւասարակշռութիւնը: Ան ամանակներու *պարզ*, *բաղադրեալ* եւ *խառն* չափերու լրիւ իմացումով կը ղեկավարէր իշխելով չնչառութեան, առոգանութեան եւ կատարողական ու մեղեդիական կշռոյթի օրէնքներուն:

«Սոյն տուեալներով զինուած Կանաչեանի խումբին երգած երգը՝ (մանաւանդ բազմաձայն) կը դառնար ջերմ, սահուն եւ լիահունչ՝ իր ոճով ու արտայայտութեամբ» (35):

Կանաչեանի գործերուն սոյն ձայնագրութիւնը անգնահատելի արժէք մըն է տաղանդաւոր երաժշտահանի ստեղծագործութիւններու տարածումին եւ գնահատումին համար:

Մեծանուն գեղագէտ, փիլիսոփայ, արուեստաբան, երաժիշտ Շահան Պէրպէրեան այսպէս կ'աւարտէ Կանաչեանին նուիրած իր կենսագրական-բնութագրական հրաշալի յօդուածը. «Թանկ կշիռով կշռող է, ուրեմն այսպէս, տարիներու սա վաստակը Բ. Կանաչեանի» (36):

Բիւր շնորհաւորելի է այս երեք սալիկներուն միջոցով՝ Թանկ կշիռով կշռուող վաստակը արժանաւորապէս վառ պահող բոլոր նուիրեալները՝ հայրենի արուեստագէտները, Պետրոս Ալահայտոյեան եւ Համազգայինի Երաժշտական Միաւորը:

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

1.-Նիկոլ Աղբալեան, «Որպէս մարդ», *Հայաստանի կոչնակ*, ամսագիր, Նիւ Եորք, Հոկտեմբեր 1967, թիւ 10, էջ 314:

2.-Սալիկին ուղեկցող գրքոյկը, էջ 65:

3.-*Տե՛ս* սալիկին ուղեկցող գրքոյկը, էջ 44:

4.-*Տե՛ս*, օրինակ, «Բարսեղ Կանաչեանի ամբողջական նրկերու տպագրութիւնը», *Ակօս*, հանդէս, Պէյրութ, Ե. տարի, թիւ 1 (ԻԵ), 1948, էջ 128. *Երիտասարդ հայուհի*, կիսամսեայ հանդէս, Պէյրութ, 15 Մայիս 1948, թիւ 24 (42), կողքի Գ. էջը:

5.-*Տե՛ս Արեւ*, օրաթերթ, Աղեքսանդրիա, 3 Փետրուար 1923, Թ. տարի, թիւ 46 (1205), էջ 3:

6.-*Տե՛ս* Լ. Մ. Խ., «Կիպրահայ կեանք», *Արաքս*, շաբաթաթերթ, Աղեքսանդրիա, 21 Փետրուար 1931, Ջ. տարի, թիւ 10 (236), էջ 4:

7.-*Տե՛ս* «Բարսեղ Կանաչեան», Թէոդիկ, *Ամէնուն տարեցոյցը*, Փարիզ, 1928, 22-րդ տարի, էջ 574:

8.-*Տե՛ս* Սիսակ Վարժապետեան, «Բ. Կանաչեան», *Միածան*, պարբերաթերթ, Պէյրութ, Մայիս-Յունիս 1945, Ե. տարի, թիւ 3 (27). Վ. Մ., «Բ. Կանաչեան եւ Գուսան նրգչախումբը», *Ակօս*, պարբերագիրք, Պէյրութ, ԺԳ. գիրք, 1946, էջ 158:

9.-Սեդա, «Բարսեղ Կանաչեան», *Հայաստանի կոչնակ*, Հոկտեմբեր 1967, թիւ 10, էջ 312:

10.-*Տե՛ս* «Բարսեղ Կանաչեան», Թէոդիկ, *Ամէնուն տարեցոյցը*, նոյն տեղը, էջ 574:

11.-Ս[եդա], «Բարսեղ Կանաչեան», *Երիտասարդ Հայուհի*, ամսագիր, Պէյրութ, Մայիս 1957, Ժ. տարի, թիւ 5, էջ 30:

12.-Ծ., «Գուսան եւ Բ. Կանաչեան», *Նայիրի*, ամսագիր, Հալէպ, Մարտ 1946, Է. թիւ, էջ 375:

13.-«Հալէպահայութիւնը փառաչուք կերպով կը տօնէ Բարսեղ Կանաչեանի քառասնամեայ յոբելեանը», *Նայիրի*, Ապրիլ 1947, Գ. տարի, թիւ 3, էջ 178:

14.-«Բարսեղ Կանաչեանի արուեստը», Կարօ Գէորգեան, *Ամէնուն տարեգիրքը*, Պէյրութ, 1954, Ա. տարի, էջ 203:

15.-«Բարսեղ Կանաչեան», *Հայաստանի կոչնակ*, Հոկտեմբեր 1967, թիւ 10, էջ 311:

16.-Սեդա, «Բարսեղ Կանաչեան», *Հայաստանի կոչնակ*, Հոկտեմբեր 1967, թիւ 10, էջ 311:

17.-Նիկոլ Աղբալեան, նչ. յօդ.ը, էջ 313:

18.-Սալիկին ուղեկցող գրքոյկը, էջ 40:

19.-*Տե՛ս* Բ. Կանաչեան, *Մեներգեր, խմբերգեր*, կազմեց եւ խմբագրեց Ռ. Աթայեան, Երեւան, 1968, էջ 5-6:

20.-Անդ, էջ 6:

21.-Ճ. Ռ. Պէրպէրեան, «Բարսեղ Կանաչեանի երաժշտական գործը», *Բագին*, ամսագիր, Պէյրութ, Օգոստոս 1967, Զ. տարի, թիւ 8, էջ 70:

22.- Սալիկին ուղեկցող գրքոյկը, էջ 49:

23.-Անդ, էջ 50:

24.-Գ[ուրգէն] Մ[խիթարեան], «Հայ համերգ», *Նոր չարժում*, Հանդէս, Գահիրէ, 17 Մարտ 1923, Ա. տարի, պրակ 2, էջ 32:

25.-Լ. Մ. Լ., «Կիպրահայ կեանք», *Արաքս*, 8 Մարտ 1930, Ե. տարի, թիւ 12 (188), էջ 4:

26.-Ճ. Ռ. Պէրպէրեան, նչ. յօդ.ը, էջ 70:

27.-Վ. Մ., «Բ. Կանաչեան եւ Գուսան երգչախումբը», *Ակօս*, էջ 158:

28.-«Բարսեղ Կանաչեանի արուեստը», Կարօ Գէորգեան, *Ամէնուն տարեգիրքը*, Պէյրութ, 1954, Ա. տարի, էջ 204:

29.-Ս[եդա], «Բարսեղ Կանաչեան», *Երիտասարդ Հայուհի*, Մայիս 1957, Ժ. տարի, թիւ 5, էջ 29:

30.-Յ. Գեղարդ, «Բարսեղ Կանաչեան», Կարօ Գէորգեան, *Ամէնուն տարեգիրքը*, Պէյրութ, 1967-68, ԺԳ. տարի, էջ 330:

31.-«Բարսեղ Կանաչեանի արուեստը», Կարօ Գէորգեան, *Ամէնուն տարեգիրքը*, Պէյրութ, 1954, Ա. տարի, էջ 204:

32.-Ճ. Ռ. Պէրպէրեան, նչ. յօդ.ը, էջ 70:

33.-*Տե՛ս* սալիկին ուղեկցող գրքոյկը, էջ 45-53:

34.-Յ. Գեղարդ, «Բարսեղ Կանաչեան», նչ. յօդ.ը, էջ 331:

35.-Մինաս Գանդրունի, «Բարսեղ Կանաչեան», *Շիրակ*, ամսագիր, Պէյրութ, Դեկտեմբեր 1967, ԺԱ. տարի, թիւ 12, էջ 629:

36.-Ճ. Ռ. Պէրպէրեան, նչ. յօդ.ը, էջ 70:

ԵՐԿՈՒ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ ԴԱՇՆԱԿԱՀԱՐ ՇԱՀԱՆ ԱՐԾՐՈՒՆԻԻՆ ԿՈՂՄԷ

Բազմակողմանի զարգացումի տէր երաժիշտ մըն է Շահան Արծրունին: Ծնած է Իսթանպուլ, 1943-ին, երաժիշտ ընտանիքէ մը: Աւարտելէ ետք տեղւոյն երաժշտանոցը, դաշնակի ուսումը կը շարունակէ Նիւ Եորքի Ճուլիըրտ երաժշտական Դպրոցին (Julliard School of Music) մէջ՝ Էտուըրտ Շթէօրմանի (Eduard Steuermann) եւ Սաշա Կորոտնիցքիի (Sascha Gorodnitzki) հետ (1964-1968), որմէ ետք տոքթորականը կը պատրաստէ Նիւ Եորք Համալսարանին մէջ: 1969-ին կը վաստակի ՀԲԸՄ-ի Ա. Խաչատրեան Մրցոյթի դաշնակահարութեան առաջին մրցանակը: Բնակութիւն հաստատած է Նիւ Եորք:

Թէեւ իր հիմնական հռչակը դաշնակահարութեան բնագաւառին մէջ է, սակայն նաեւ հետաքրքրական մտայղացումներով լեցուն երաժշտահան մըն է, ճարտար դասախօս, խոհուն ազգագրա-երաժշտագէտ (ethnomusicologist), լայնահորիզոն գրող եւ հեռատեսիլի սիրուած անհատականութիւն: Իբրեւ այս բոլորը, ան հանդէս եկած է Հիւսիսային եւ Հարաւային Ամերիկայի, Եւրոպայի, Հայաստանի, Միջին Արեւելքի, Հեռաւոր Արեւելքի եւ Աւստրալիոյ մէջ: Ելոյթներ ունեցած է Սպիտակ Տան, ինչպէս նաեւ բրիտանական, դանիական, շուէտական եւ իսլանտական արքունիքներուն մէջ: Ձայնագրած է եւրոպական ձայնասփիւռին համար, ներառեալ Պի-Պի-Սի (BBC) կայանը: Երկար տարիներ համագործակիցը եղած է հռչակաւոր դաշնակահար-կատակերգակ Վիքթոր Պորճին:

Արծրունիի քաջայայտնի դէմք մը դարձած է բազմաթիւ ամերիկեան հեռատեսիլի հաղորդումներու, ինչպէս՝ Ճոննի Քարսոն եւ Մայք Տուկլաս տեսարկումները (show): Իբրեւ գլխաւոր մասնակից հրաւիրուած է ելոյթ ունենալու PBS-ի (Հանրային Հաղորդումներու Սպասարկութիւն) հեռատեսիլի սփռումներուն:

Հինգ տարի շարունակ վարած է ձայնասփիւռի հաղորդում մը Նիւ Եորքի Municipal Broadcasting System-ին (Քաղաքապետական Սփռումի Համակարգ) համար, ներկայացնելով դաշնակի ուսուցողութեան հետ կապուած հարցեր:

Իբրեւ գրող եւ երաժշտագէտ, 1962-ին Իսթանպուլի մէջ պատրաստած ու հրատարակած է *Երաժշտութիւն. տարրական դասընթացք* աշխատութիւնը, ուր հանրամատչելի ոճով կը բացատրէ երաժշտութեան հիմունքները՝ բազմաթիւ գործնական վարժութիւններով հանդերձ:

1994-ին, Նիւ Եորքի Ս. Վարդան եկեղեցին հրատարակած է Արծրունիի կազմած ու ծանօթագրած *Ոսկեփորիկ* ժողովածուն: Ան կը բովանդակէ հայկական եկեղեցական եւ աշխարհիկ երգեր, որոնց բոլորին դաշնակումը (harmonization) կատարած է Արծրունի, նպատակ ունենալով հայ երիտասարդութեան մատչելի դարձնել մեր երաժշտութեան հարստութիւնները:

Մասնակցած է միջազգային ամենահռչակաւոր եւ ամենածաւալուն երաժշտական հանրագիտարանին՝ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [Երաժշտութեան եւ երաժիշտներու նոր Կրով բառարան] (Բ. խմբագրութիւն, Լոնտոն, 2000), գրելով Սիրվարդ Գարամանուկ, Ալիսիա Թէրզեան, Գոհարիկ Ղազարոսեան, Գայեանէ Չեփոտարեան բառայօդուածները, ինչպէս նաեւ "United States of America" [Ամերիկայի Միացեալ Նահանգներ] բառայօդուածին՝ ամերիկահայ երաժշտութեան յատկացուած գլուխը:

Յօդուածներ ունի նաեւ Կրով բառարանի այլ հրատարակութիւններուն մէջ, ինչպէս՝ *New Grove Dictionary of American Music* [Ամերիկեան երաժշտութեան նոր Կրով բառարան] (1986) եւ *The New Grove Dictionary of Women Composers* [Կին երաժշտահաններու նոր Կրով բառարան] (1994):

Հայկական երաժշտութեան նուիրուած գլուխին հեղինակն է *Dictionary of the Middle Ages* [Միջին դարերու բառարան] բազմահատորեակին մէջ (հատոր Ը., 1987):

Հայկական եւ օտար կարեւորագոյն հանդէսներու եւ լրագիրներու մէջ ստորագրած է բազմաթիւ ուսումնասիրութիւններ, յօդուածներ, ձայնագրութիւններու եւ գիրքերու քննախօսականներ:

Ուսումնասիրութիւններ ներկայացուցած եւ գիտաժողովներ կազմակերպած է Հարվըրտ Համալսարանի, Քոլոմպիա Համալսարանի եւ Միչիկըն Համալսարանի մէջ:

Իբրեւ դաշնակահար, ան ունի ընդարձակ նուագացանկ մը: Միեւնոյն դիւրութեամբ կը նուագէ ամենատարբեր ոճի ու դպրոցի յարող ստեղծագործութիւններ: Մենակատարի հանգամանքով ելոյթներ ունեցած է անուանի նուագախումբերու հետ. ինչպէս՝ Պոսթոն Փոփս (Boston Pops) նուագավարութեամբ Արթիւր Ֆիտլըրի (Arthur Fiedler) եւ Պուֆալօ Ֆիլհարմոնիք (Buffalo Philharmonic) նուագավարութեամբ Մայքըլ Թիլսըն Թոմասի (Michael Thilson Thomas): Մեթրոփոլիթըն Արուեստի Թանգարանին պատմական նուագարաններու հաւաքածոյի հարիւրամեակի տօնակատարութիւններուն բացումին համար հրաւիրուած է նուագելու 1869-ին կառուցուած Սթենուէյ դաշնակի մը վրայ:

1996-ին, Գարեգին Ա. Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսէն կը ստանայ Սրբազան Կոնդակ ու Ս. Սահակ եւ Ս. Մեսրոպ Շքանշան:

Իր անունը տեղ գտած է կարեւոր բառարաններու եւ հանրագիտարաններու մէջ: Իր արուեստը բարձր գնահատած են յայտնի քննադատներ եւ երաժիշտներ:

Արծրունի ձայնագրած է 20 սկաւառակ (LP) եւ սալիկ: Անոնցմէ են՝ *Tivolis Koncertsal* [Թիւոլիս համերգասրահ] (Վիքթոր Պորճի հետ) (PHI 6318007), Արամ Խաչատրեանի *Մանկական ալպոմի* երկու ժողովածուները (MHS 1490), Քապալեւսքիի *Մանկական կտորները* երկ 27 եւ 39 (MHS 1561), Ժերոմ Մորոսի Սոնաթը զուգանուագ դաշնակի եւ լարայիններու համար (VS 81101), Պարթոքի մանկական գործերը (MHS 1842), Թոքքաթաներ (MHS 1843), Հայտընի ամբողջական սոնաթները ջութակի եւ դաշնակի համար՝ ջութակահար Անահիտ Աճէմեանի հետ (երեք սկաւառակ, MHS 3771-3), *Տաղկաքաղ հայկական դաշնակի երաժշտութեան* (երեք սկաւառակ, MHS 4080, 4110, 4229), հայ երաժշտահաններու երգեր՝ մեցցօ-սոփրանօ Լիլի Զուգասըզեանի հետ (PA 103), հայ երաժշտահաններու երգեր՝ պաս Արա Պէրպէրեանի հետ (PA 104), Առնօ Բաբաջանեանի, Արամ Խաչատրեանի եւ Ալան Յովհաննէսի սենեկային գործեր՝ ջութակահար Անի Գաւաֆեանի հետ (PA 105), Լուիզ Թալմայի գործերը (CRI 549), Կոմիտասի գործերը (DR 631), Ալան Յովհաննէսի գործերը (HS 11024-2), *Կէս գիշերուայ Շոփէնը* (GM 143628) եւ *Մանկական յիշողութիւններ* (NW 80590-2):

Ներկայ քննախօսականով պիտի անդրադառնանք Արծրունիի երկու ձայնագրութիւններու մասին, որոնք կ'արտացոլեն իր հետաքրքրութիւններու երկու գլխաւոր ոլորտները՝ հայկական դաշնակի գրականութիւն եւ հայկական ու օտար մանկական երաժշտութիւն:

Ա.-AN ANTHOLOGY OF ARMENIAN PIANO MUSIC [ԾԱՂԿԱՔԱՂ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱԿԻ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԵԱՆ]

Կը ներկայացնէ հայ երաժշտահաններու դաշնակի գործերը, սկսած հայ դաշնակի գրականութեան կազմաւորումէն մինչեւ նոր ժամանակները:

Երեք սկաւառակներէ կազմուած այս ձայնագրութիւնը հրապարակուած է 1979-ին (Ա. եւ Բ. սկաւառակներ) եւ 1980-ին (Գ. սկաւառակ), Musical Heritage Society ամերիկեան ընկերութեան կողմէ, մեկենասութեամբ ՀԲԸՄ-ի Ալեք Մանուկեան Մշակութային Հիմնադրամին:

Այստեղ կը խօսինք պատմական կարեւորութիւն ունեցող ձայնագրութիւններու շարքի մը մասին, որ ժամանակին յառաջացուցած էր նշանակալի հետաքրքրութիւն եւ խանդավառած երաժշտասէրները: Այսօր, անոր հրապարակումէն աւելի քան քսան տարի ետք, ան կը պահէ իր թարմութիւնը եւ իր տեսակին մէջ տակաւին կը մնայ եզակի երեւոյթ մը:

Զարմանալիօրէն, կամ բնականօրէն, դաշնակի միջազգային «դայթակղիչ» բազմադարեայ նուագացանկը՝ իր ոճական ընդարձակութեամբ եւ արհեստավարժական (technical) այլազանութեամբ, դիւրութեամբ կը կլանէ դաշնակահարին: Հայկական ստեղնային-դաշնակի գրականութիւնը կը սկսի եւրոպական վիպապաշտական միջին դպրոցի ներկայացուցիչներուն հետ, իր ետեւ թողելով պարոքը, դասականութիւնը եւ վիպապաշտութեան սկիզբը: Նոյնիսկ դաշնակի հայկական վիպապաշտութիւնը՝ յանձինս Տիգրան Չուհաճեանի, Քարոլ Միքուլիի, Ստեփան Էլմասի, Գէնարի Ղորղանեանի, Ալեքսանդր Սպենդիարեանի եւ ուրիշներու, իրենց քանակական սակաւութեան պատճառով պիտի չբաւարարէին միջազգային նկրտումներ ունեցող դաշնակահարի մը պահանջները: Յետվիպապաշտեան Ի. դարն է միայն՝ որ տուաւ թէ՛ քանակական եւ թէ՛ որակական առումով բազմաբնոյթ եւ բազմատարր յօրինումներ, ըլլայ Հայաստանի թէ Սփիւռքի մէջ:

Հետեւաբար, գիտակցական հասունութեան կարօտ է կազմելու երկու ու կէս ժամ տեւողութեամբ՝ ողջ հայկական դաշնակի գործերէ բաղկացած յայտագիր մը: Իսկ երբ այս մտաւոր բանականութեան կ'աւելնայ նաեւ գեղեցիկ երաժշտականութիւն մը, արդիւնքը կ'ըլլայ տպաւորիչ ու ազդեցիկ, ինչպէս է այս ձայնագրութիւններուն պարագան:

Գրեթէ անկարելի է երեք սկաւառակներու սահմաններուն մէջ ներկայացնել բոլոր հայ երաժշտահանները: Արծրունի փորձած է ընտրել ամենատարբեր ուղղութիւններու հետեւող երաժշտահաններէն նմոյշներ՝ ցոյց տալու հայկական դաշնակի գրականութեան ներունակութիւնը: Ստեղծագործութիւններու ընտրութեան առարկայականութիւնն ինքնին ապահոված է ձայնագրութիւններու յաջողութեան գլխաւոր կռուանը:

Արծրունի ունի երգային խորութիւն, նրբահնչիւն մատնահարում, կլոր դասութաւորում (phrasing): Բայց աւտակ է նաեւ պոռթկումներու՝ միշտ պահպանելով ձայնական հաւասարակշռութիւնը: Կը սիրէ իր նուագին մէջ ընդգծել երկրորդական ձայները՝ ըլլան անոնք ամբողջական ենթադասոյթներ (motif) կամ անջատ ձայնանիշեր, մէջտեղ բերելով հետաքրքրական ձայնայարաբերութիւններ:

Առաջին սկաւառակը (MHS 4229) ենթախորագրուած է «Դասական հայ երաժշտահաններ»: Այստեղ, Կոմիտաս Վարդապետի *Պարեր*ուն մէջ դաշնակահարը ձգտած է ձայնային չերտաւորումներու եւ գծային յստակութեան: Տպաւորիչ է Սպենդիարեանի

*Էնգելի*ին խիստ թեթեւաշարժ թրիլները (trill) եւ *Օրօրոցայինի*ն եթերայնութիւնը: Վիպապաշտական ընդհանուր քօղով մը չղարչուած՝ արեւելեան երանգներու եւ նուագարաններու կրկնօրինակումի ուղիով մեկնաբանած է Գենարի Ղորղանեանի *Պայեաթի*ն եւ Նիկողայոս Տիգրանեանի *Եա-առաջ*ը: Սրընթաց սանդխակներէ (scale) եւ արփէժներէ կազմուած Տիգրան Զուհաճեանի *Impromptue*-ին [Էմփրոմթիւ] տուած է առաւելագոյն արագութիւն, հանդէս բերելով մատներու բացառիկ արհեստավարժութիւն (technique) մը: Նոյնիսկ Ստեփան Բաբէլեանի սիրողական բնոյթ ունեցող *Երազէն ետքը*՝ Արծրունիի մատներուն տակ վերածուած է ախորժալուր մանրապատումի մը:

Մնացած գործերը՝ Սայեաթ-Նովա-Սարաջեան *Քեամանչա* եւ *Քանի վուր ջան իմ*, Քարոլ Միքուլի *Étude* [Վարժութիւն] եւ *Lied* [Երգ], Ստեփան Էլմաս *Nocturne* [Գիշերերգ], Էտկար Մանաս *Petite Suite* [Փոքր երաժշտաշար] եւ Օննիկ Պէրպէրեան *Prélude* [Նախանուագ], կարողապէս մատուցուած են դաշնակահարին կողմէ:

Երկրորդ սկաւառակն է (MHS 4110)՝ «Սփիւռքահայ երաժշտահաններ»: Անիկա՝ ինչպէս «սփիւռքահայ» հասկացութիւնն ընդհանրապէս, կը ներկայացնէ ոճական անհամատեղելի այլազանութիւն մը: Համապատասխանաբար, ընտրուած գործերը ստացած են բազմազեղ մեկնաբանութիւն, ինչպէս՝ գեղջկական անարատութիւն Լորիս Ճգնաւորեանի *Հայկական պար* թիւ 2-ին մէջ, վայելչազեղ հանդիսաւորութիւն՝ Գոհարիկ Ղազարոսեանի Prélude [Նախանուագ] *Աղջի մերդ մեռել աի*ն, վիպապաշտական քնարականութիւն՝ Արա Պարթեւեանի *Berceuse*-ին [Օրօրոցային], յանկուցիչ բերկրութիւն՝ Հրանդ Պեկլարեանի *For Children*-ին [Մանուկներու համար], տպաւորապաշտական դիւրազգացութիւն՝ Ռիչարտ Եարտումեանի *Two Preludes*-ին [Երկու նախանուագ], արեւելեան խորհրդաւորութիւն՝ Ալան Յովհաննէսի *Mystic Flute*-ին [Կախարդական սրինգ], *Վանատուր*ին, *Farewell to the Mountains*-ին [Հրաժեշտ լեռներուն], *Ախթամար*ին, լիսթեան պայծառութիւն՝ Սիրվարդ Գարամանուկի *Admiration*-ին [Հիացմունք], չոփէնեան մեղեդայնութիւն՝ Պօղոս Ճելալեանի Սոնաթի երկրորդ մասին եւ փռոքոֆիեւեան դաշնակայնութիւն (pianism)՝ Ալիսիա Թէրզեանի երեք գործերուն:

Հայկական հոգեւոր եւ ժողովրդական մեղեդիներու եւ անոնցմէ ներշնչուած տարրերու ոչ-աւանդական վերծանումի ուսանելի նմոյշներ են Արծրունիի յօրինած չորս կտորները՝ *Invocation* [Օրհներգ], *Mentations I* [Մտորումներ Ա.] եւ երկու մաս *Heterophonic Suite*-էն [Հեթերոֆոնիք նուագաշար]:

Երրորդ սկաւառակը (MHS 4229) կը կոչուի՝ «Երաժշտահաններ Հայաստանէն»: Արծրունի յաջողութեամբ կը բացայայտէ Սարգիս Բարխուդարեանի *Նազպարի*ն անմեղութիւնը, Գայեանէ Չեբոտարեանի *Պրելիւտ*ին մթագնութիւնը, Յարօ Ստեփանեանի *Պրելիւտ*ին պարայնութիւնը, Լեւոն Աստուածատրեանի *Պրոլոգ եւ մոտէտ*ին խոհականութիւնը, Տիգրան Մանսուրեանի *Փոքրիկ սիւիտ*ին կուռ հնչականութիւնը եւ Էդուարդ Միրզոյեանի *Պոէմ*ին գունային հարստութիւնը: Առնօ Բաբաջանեանի չորս երկերը՝ «Պրելիւտ», «Վաղարշապատի պար» (քաղուած *Չորս պիէս*էն), «Խորալ», «Սասունցիների պար» (քաղուած *Վեց պատկեր*էն), ներկայացուած են մերթ երգեցիկ, մերթ եռուն ոճով: Իսկ Արամ Խաչատրեանի հինգ գործերուն՝ *Պոէմ*, *Տոկկատ*, *Վալս-կապրիս*, *Պար* եւ Սոնաթին, խուսափած է տալ յաճախակի լսուող փքուն մեկնաբանութիւն, այլ նպատակադրած է անոնց մէջ գծագրել մեծ երաժշտահանին հոգեբանական-մարդկային կողմը:

Հայկական դաշնակի գրականութեան նուիրուած ձայնագրութիւններու այս շարքը յիրաւի կարեւոր ներդրում մըն է մեր մշակոյթին համար:

Այսօր, երբ ամէն տեսակ արժէքաւոր-անարժէք ձայնագրութիւններ կը վերածուին սալիկներու, ցանկալի է *Մաղկաքաղը* եւս ունենալ թուափոխուած (digitalized) եւ վերատիրապետուած (remastered):

Բ.-CHILDHOOD MEMORIES [ՄԱՆԿԱԿԱՆ ՅԻՇՈՂՈՒԹԻՒՆՆԵՐ]

Հրապարակուած է 2002-ին, Նիւ Եորքի New World Records (NW 80590-2) ընկերութեան կողմէ:

Ընտրուած գործերը բոլորն ալ յօրինուած են նուագուելու մանուկներու եւ փոքրահասակներու կողմէ: Սալիկը մանկավարժական անգնահատելի ուղեցոյց մըն է փոքրիկ դաշնակահարներուն: Սակայն միաժամանակ գեղարուեստական հաճելի պահեր կը պարգեւէ մեծահասակներուն, քանզի Արծրունիի խորաթափանց կատարողականութեան շնորհիւ մանկական աշխարհը ստացած է համամարդկային ընդգրկումներ:

Սալիկը արդիւնքն է մանկական դաշնակի գրականութեան հանդէպ Արծրունիի ունեցած տարիներու փորձառութեան: Ինչպէս վերը տեսանք, դաշնակահարը ձայնագրած է մեծ քանակութեամբ մանկական երաժշտութիւն: Աւելցնենք, որ ան նաեւ իր մենանուագներուն մէջ բազմիցս ընդգրկած է զանոնք, համերգային ուղեգիր շնորհելով անիրաւացիօրէն անտեսուած այդ գեղեցիկ մանրանուագներուն:

Մանկական երաժշտութեան դիմելը ունի իր դժուարութիւնները: Հզօր արհեստավարժութեան (technique) եւ կատարողական թափի տիրացած դաշնակահարը՝ բնազդական մղումով մը, մանկական երաժշտութիւնը կրնայ հեղեղել անհարազատ պերճաբանութեամբ: Միւս կողմէն, մանկական երաժշտութիւն հասկացութիւնն ինքնին անզգալիօրէն կրնայ առաջնորդել մեկնաբանական անհրապոյր պարզաբանութեան: Որով ենթադրուած է գտնել ընդունելի հաւասարակշռութիւն մը:

Արծրունի յաջողած է խորասուզուիլ մանկական աշխարհի դիւթանքին եւ բիւրեղեայ մաքրութեան մէջ, այնտեղ գտնելով իր երեւակայութիւնը սնող արգաւանդ հող: Իր մեկնաբանութիւնները բխեցնելով մանկական ջինջ էութեան ծալքերէն, զանոնք մաղած է իր ենթակայական հասողութեան բովէն՝ հասնելով արտայայտչական առաւելագոյն ներգործութեան: Անկասկած, դաշնակահարին համար այս ձայնագրութիւնը վերապրում մըն է նաեւ անձնական յիշատակներու:

Մանկական երաժշտութեան կատարումի հարցերէն մէկն ալ ոտնակի (pedal) գործածութիւնն է, քանի որ փոքրահասակներու մեծամասնութեան համար տակաւին անհասանելի է ոտնակը: Սակայն մասնագիտացուած (professional) դաշնակահարէ մը անտեղի է ակնկալել ոտնակի՝ դաշնակի «հոգի»-ին, զանցառումը, որ պիտի յառաջացնէր հնչիւնային մեղկութիւն: Այստեղ եւս Արծրունի գտած է զգուշաւոր հաւասարակշռութիւն մը՝ ոտնակի գործածութեան անխուսափելիութեան եւ ձայնային անարատութեան պահպանումին միջեւ:

Արծրունի անձնաւորած է իւրաքանչիւր ստեղծագործութեան նկարագրոշմը: Ամի Պիչի *Children's Carnival*-ին [Մանուկներու բարեկենդան] պարգեւած է երգիծային վիպապաշտութիւն, Ռոպըրթ Սթարըրի *Sketches in Color*-ին [Ուրուագիծեր գոյներու մէջ]՝ կշռութային յստակութիւն, Նէտ Ռոռէմի *A Quiet Afternoon*-ին [Հանդարտ յետմիջօրէ մը]՝ գունային ընդհանրականութիւն, Պէն Վէպէրի *Lyric Piece*-ին [Քնարական

ստեղծագործութիւն]՝ հանդիսաւորութիւն, Ուիլիըմ Մայէրի *Subway in the Sunshine and Other Memories*-ին [Ստորուղի մեթրոն արեւալոյսին եւ այլ յիշատակներ]՝ խանդալից ոգի, Միրիամ Կիտէոնի *Altered Steps to Altered States*-ին [Փոխուած քայլերէն՝ փոխուած վիճակներ]՝ անմիջականութիւն, Ճորճ Փերլի *Modal Suite for Piano*-ին [Համաձայնութային երաժշտաշար դաշնակի համար]՝ կուռ մտասեւեռում, Լու Հարիսընի *Little Suite for Piano*-ին [Փոքրիկ երաժշտաշար դաշնակի համար]՝ յստակապատում հոլով, Լուիզ Թալմայի *Soundshots*-ին [Ձայնահանում]՝ բազմալար ոճաւորում, Ռոճըր Սեշընսի *Little Piece*-ին [Փոքրիկ ստեղծագործութիւն], *Waltz for Brenda*-ին [Վալս Պռենտայի համար], *Scherzino*-ին [Սքերծինօ] եւ *March*-ին [Քայլերգ]՝ զուարթագին կենսունակութիւն: Ըստ պահանջին ի յայտ բերած է մատներու մետաղեայ յստակութիւն, ուրիշ պարագաներու՝ դաշնեակներու (chord) գունային գեղազարդում:

Արծրունի կը համոզէ՝ թէ որքան այլազանութիւն կարելի է արտաբերել մանկական մանրանուագներէն:

Ներկայացուած գործերէն ոմանք յատուկ յօրինուած են Արծրունիին համար կամ նուիրուած իրեն, ինչպէս՝ Ուիլիըմ Մայէրի հինգ մասէ բաղկացած *Ստորուղի մեթրոն...*էն երկուքը, Միրիամ Կիտէոնի վեց կտորներէ կազմուած *Փոխուած քայլերէն՝ փոխուած վիճակներէ*ն երեքը եւ Լուիզ Թալմայի քսան մասէ բաղկացած շարն ամբողջութեամբ: Իսկ Ճորճ Փերլի *Համաձայնութային երաժշտաշար*ին ձայնագրութիւնը կը հանդիսանայ վաթսունամեայ ստեղծագործութեան ամերիկեան առաջին կատարումը:

Սալիկին վրայ ընտրուած է նաեւ հայ երաժշտահանուհիի մը գործը՝ Տայան Կուլքասեան-Ռահպիի *Three Toccatinas*-ը [Երեք Թոքաթինա]:

Կուլքասեան-Ռահպի՝ որուն վաթսունհինգամեակը լրացաւ այս տարուայ Փետրուարին, ԱՄՆ-ի բաւական լայն տարածում ունեցող երաժշտահաններէն մէկն է, որուն վաստակը, սակայն, իր արժանաւոր տեղը տակաւին չէ գտած հայկական երաժշտագիտութեան մէջ: Այստեղ պատեհ առիթ մը կը նկատենք յարգարժան ընթերցողներուն ներկայացնել Կուլքասեանի համառօտ կենսագրութիւնը:

Ծնած է Սոմերվիլ, Մասաչուսեց, 1938-ին: Վաղ տարիքէն սկսած է հետեւիլ դաշնակի դասերու, զորս կատարելագործած է Նիւ Եորքի Ճուլիըրտ Երաժշտական Դպրոցին եւ Սալցպուրկի Մոցարթէումին մէջ:

Յօրինողական բնագաւառին լրջօրէն կը սկսի վերաբերուիլ քառասուն տարեկանէն սկսեալ, որմէ ետք իր գործերը մեծ թափով ու յաջողութեամբ կը հնչեն Միացեալ Նահանգներ, Հայաստան, Արժենթինա, Աւստրիա, Պելճիքա, Չինաստան, Անգլիա, Ֆրանսա, Գերմանիա, Հունգարիա, Իտալիա, Ճափոն, Քորէա, Լաթվիա, Մակեդոնիա, Լեհաստան, Ռուսաստան, Սքոթլանտա, Սլովաքիա, Սլովենիա եւ Քանատա: 1985-ին կ'ընտրուի Ամերիկայի Կին Երաժշտահաններու Ընկերութեան Մասաչուսեցի Բաժանմունքի Նախագահ:

Իր ստեղծագործութիւնները ցարդ կը հաշուեն 133 երկ (Op.): Անոնք կը յենուին ամուր ազգային յետնախորքի մը վրայ:

Դաշնակի գործերէն յիշենք՝ չորս Սոնաթ (երկ 25, 1986. երկ 31, 1988. *Odyssey* [Ոդիսական] երկ 83, 1997. երկ 128, 2002), Սոնաթին (երկ 41, 1990), Rhapsodie *Urartu* (Հագներգութիւն *Ուրարտու*) դաշնակի եւ նուագախումբի համար (երկ 80, 1997), Քոնչերթինօ դաշնակի եւ նուագախումբի համար *Peasant Folk Dance* [Գեղջկական փոլքլորիք պար] (երկ 82, 1997), Քոնչերթօ թիւ 1 դաշնակի եւ նուագախումբի համար

(երկ 104, 2000), Քոնչերթինօ դաշնակի եւ լարային նուագախումբի համար հարուածային հետ (երկ 113, 2001), ինչպէս նաեւ մենանուագ եւ զուգանուագ դաշնակի շուրջ 40 երկ:

Ունի յօրինումներ ջութակի, ջութի (viola), թաւջութակի, սրինգի, օպուայի, ֆակոթի, գալարափողի (French horn), փողի (trumpet), մանտոլինի, տաւիղի, երգեհոնի, քլաւսէնի, ռիքորտըրի, մարիմպայի, վիպրաֆոնի համար, զորս օգտագործած է կամ իբրեւ մենանուագ նուագարաններ եւ կամ ամենատարբեր ու երբեմն ոչ-աւանդական զուգադրումներով, ինչպէս՝ վիպրաֆոն եւ երկու մարիմպա՝ *Two Pieces for Three Players* [Երկու կտոր երեք նուագողի համար] (երկ 46, 1991), երգեհոն եւ ռիքորտըր՝ *Three Bagatelles* [Երեք պակաթէլ] (երկ 42, 1997), քլաւսէն եւ ռիքորտըր՝ *Bagatelles* [Պակաթէլներ] (երկ 42, 1997):

Գրած է եռանուագ սրինգի, ջութի եւ թաւջութակի *Shir Ahaba* (երկ 28, 1986), Դաշնակի եռանուագներ *Pages from my Diary* [«Էջեր օրագրութենէս»] (երկ 45, 1991), եռանուագ ջութի, թաւջութակի եւ դաշնակի համար (երկ 64, 1994), այլեւ ստեղծագործութիւններ դաշնակի եռանուագի, լարային եւ փողային քառանուագներու, պղինձէ փողային հնգանուագի եւ վեցանուագի կազմերու համար:

Յօրինած է փողային համոյթի համար՝ *Fanfare* [Ֆանֆառ] (երկ 65, 1994), եւ հարուածային համոյթի համար՝ *Sound Designs* [Հնչիւնային ձեւաւորումներ] (երկ 52, 1993. երկ 60, 1993. երկ 61, 1993):

Համանուագային նուագախումբի (symphonic orchestra) գործերէն են՝ Համանուագ թիւ 1 *The Kiss of Peace* [Խաղաղութեան համբոյրը] (երկ 38, 1990), *Three Tapestries* [Երեք գորգանկար] (երկ 49, 1991-1993), Tone Poem *Sevan* [Համանուագային Քերթուած *Սեւան*] (երկ 55, 1992), *Journey's End* [Ճանապարհորդութեան աւարտը] (երկ 58ա, 1995), *Belmont Suite* [Պելմոնթ երաժշտաշար] (երկ 86, 1998):

Սենեկային նուագախումբի (chamber orchestra) յօրինումներէն նշենք՝ *Keff* [Քէֆ] (երկ 57ա, 1992) խորագիրը կրող գործը:

Կուլքասեանի հիմնական ատաղձը գործիքային երաժշտութիւնը ըլլալով հանդերձ, ան արտադրած է երգչային հետաքրքրական գործեր, ինչպէս՝ *Song Poems* [Երգ բանաստեղծութիւններ] սոփրանոյի եւ դաշնակի համար Աւետիք Իսահակեանի բառերով (անգլերէն թարգմանութեամբ) (երկ 23, 1985), «Հայր մեր» մեծծօ-սոփրանոյի եւ դաշնակի (կամ երգեհոնի) համար (երկ 100, 1999), *Song of Grief* [Ողբերգ] մեծծօ-սոփրանոյի եւ դաշնակի համար (երկ 101, 1999), Օրհներգ *Հայրենիքիս* երգչախումբի եւ նուագախումբի համար (երկ 40, 1990), *Praise God!* [Աստուծոյ փառաբանէ] ութձայն չնուագակցուած (a cappella) երգչախումբի համար (երկ 85, 1998), *Did I Tell you What Happened during our Visit to N. Y. Last Spring?* [Քեզի պատմեցի՞ արդեօք թէ ինչ պատահեցաւ անցեալ գարնան՝ Նիւ Եորք կատարած մեր այցելութեան ընթացքին] օփերա մէկ արարով (երկ 24, 1985), եւլն.:

Իր գործերէն շատերը յօրինուած են յայտնի կատարողներու եւ խումբերու յատուկ հրաւէրով եւ հրատարակուած տարբեր հրատարակչատուներու կողմէ:

2003 Յունիս 1 եւ 8-ին, Կուլքասեանի ծննդեան 65-ամեակին առիթով, պիտի կայանայ իր գործերէն կազմուած նուագահանդէսներ (Marathon concerts), որոնցմէ իւրաքանչիւրը պիտի տեւէ 7.30 ժամ՝ 3.00 կ.ե. - 10.30 կ.ե.: Պիտի մասնակցին տարբեր վայրերէ ժամանած նուագողներ եւ ուսանողներ, ընդ որում, յատուկ Ճափոնէն հրաւիրուած դաշնակահար մը պիտի կատարէ Սոնաթ թիւ 2-ը:

1993-ին, Սլովաքի Ռատիոյի Նուագախումբը ձայնագրած է Կուլքասեանի *Tapestry* [Գորգանկար] Թիւ 1-ը, նուագավարութեամբ Ռոպերթ Պլաքի (Robert Black) (MMC 2009)։ 1994-ին հրապարակուած է իր գործերուն սալիկը (Seda 333)։ Տարբեր ստեղծագործութիւններ տեղ գտած են զանազան ժողովածու-սալիկներու մէջ։ Նոււտով սալիկի վրայ պիտի ձայնագրուի երկու Քոնչերթինոները դաշնակի եւ նուագախումբի համար, մասնակցութեամբ դաշնակահար Պենետէք Հորվաթի (Benedek Horvath) եւ Պուտաբեշտի MATAV Նուագախումբին, նուագավարութեամբ երաժշտահանի աւագ որդիին՝ Դաւիթ Ռահպիի։

Միջազգային ազդեցիկ երաժշտական հանդէսներ գովասանքով արտայայտուած են Կուլքասեանի ստեղծագործութիւններուն մասին, ինչպէս՝ *American Music Teacher Journal* [Ամերիկեան երաժշտական հանդէս] (Հոկտեմբեր 1987), *New York Times* [Նիւ Եորք Թայմզ] (1982), *Piano Quarterly* [Դաշնակի եռամսեայ] (Գարուն 1984), *Piano and Keyboard* [Դաշնակ եւ ստեղնային նուագարաններ] (Յուլիս-Օգոստոս 1996), *EPTA*, երաժշտական հանդէս (Հատոր 16, 1996)։

Յատուկ սէր ցուցաբերած է դաշնակի մանկավարժութեան հանդէպ։ Միացեալ Նահանգներու եւ արտասահմանի մէջ ձեռք բերած է դաշնակի դասաւանդութեան հարուստ փորձ, որ մղած է իրեն զանազան դասարաններու աշակերտներու համար յօրինել յատուկ ժողովածուներ։ Օրինակ, միջին յառաջացումի սկզբնական փուլի ուսանողներուն համար նախատեսած է *Seven Small Pieces* [Եօթը փոքրիկ կտորներ] ժողովածուն (երկ 105, 2000), իսկ տարրական կրթութեան ուշ փուլին համար պատրաստած է՝ *Children's Album* [Մանկական ալպոմ] 7 կտորներ (երկ 107, 2000), *Children's Album* [Մանկական ալպոմ] 12 կտորներ (երկ 108, 2000), *Children's Album 5 Number Games* [Մանկական ալպոմ՝ 5 հատ թուային խաղեր] (երկ 109, 2000) եւ *Children's Album* [Մանկական ալպոմ] 12 կտորներ (երկ 110, 2000)։ Նոյն նպատակով գրած է նաեւ՝ *Essay* [Փորձ] Թիւ 1 (երկ 1, 1972), *Five Toccatinas* [Հինգ Թոքաթինա] (երկ 4, 1980), *Expressions* [Արտայայտութիւններ] (երկ 8, 1981), *Seven Little Etudes* [Եօթը փոքրիկ վարժութիւններ] (երկ 74, 1996)։

Ծահան Արծրունին իր սալիկին համար ընտրած է յիշեալ *Հինգ Թոքաթինայ*էն երեքը՝ յաջորդաբար Թիւ 4, 3 եւ 2, որոնք աչքի կը զարնեն իրենց կշռութային սլացքով, ցնծուն տրամադրութեամբ, հնչիւնա-յարաբերային հատատուն դաշնակցութեամբ։ Ընդամէնը երկու ու կէս վայրկեան երկարող այս մանրանուագներուն եւտեւ յստակօրէն կ'ուրուագծուի արհեստավարժ գրիչի տէր երաժշտահան մը։

Արծրունիի յախուռն նուագածութիւնը կու գայ լաւագոյնս միախառնուիլ Կուլքասեանի կուռ մտահայեացքին հետ։

Սալիկին կցուած է անգլերէն գրքոյկ մը՝ ուր տրուած է իւրաքանչիւր ստեղծագործութեան ամփոփ բնութագրութիւնը, վարպետօրէն գրուած Արծրունիին կողմէ։

Սալիկը մնայուն տեղ ապահոված պիտի ըլլայ միջազգային երաժշտական աշխարհին մէջ շնորհիւ իր դոյգ յատկանիշներուն՝ իբրեւ ամբողջապէս մանկական երաժշտութեան նուիրուած հազուագիւտ երեւոյթ եւ իբրեւ Արծրունիի գրաւիչ ու հասուն դաշնակահարութիւն։

Հ. Ա.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹԻՒՆ

Խմբագիր՝ ՀԱՅԿ ԱԻԱԳԵԱՆ
Տնօրէն՝ ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՊԱԼԱԵԱՆ
رقم إيداع دار الكتب ٨٠٥
Խմբագրութեան Հասցէ՝
P.O.Box 2111 Cairo, Egypt
E-Mail : tchahagir@journalist.com
Tel. : (202) 4530327 Fax : (202) 4522282

ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ
ՋԱՀԱԿԻՐ ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ

Գ. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 3 (11)

ՅՈՒԼԻՍ 2003

ԳԱՀԻՐԷ

ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ *ՋԱՀԱԿԻՐ* ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ

Գ. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 3 (11)

ՅՈՒԼԻՍ 2003

ԳԱՀԻՐԷ

ՀՐԱՊԱՐԱԿՈՒՄ

ՁԵՌԱԳԻՐ ՄԸ ԱՐՄԱՇԷՆ

Պոլսոյ եկեղեցական երաժշտութեան գլխաւոր ճիւղաւորումներէն մէկն է Արմաշի դպրոցը, որ շնորհիւ քաջահմուտ երաժիշտներու ազդեցիկ ներդրումին՝ ունեցած է իր ինքնուրոյն դիմագիծը:

Արմաշի եկեղեցական երաժշտութիւնը համախմբուած է Չարխափան Ս. Աստուածածին վանքին շուրջ, որ հիմնադրուած է 1616-ին եւ 1687-ին դարձած առաջնորդանիստ:

Ուսումնական լուսաւորութիւնը եւ երաժշտական վերելքը նոր թափ կը ստանան 1889-էն սկսեալ՝ երբ վանքին մէջ կը հիմնադրուի հռչակաւոր Դպրեվանքը (1), իբր շարունակութեան երկար ժամանակ գործող ուսումնարանին: Դպրեվանքը աշխուժօրէն կը բանէ մինչեւ Մեծ Եղեռն, երբ Արմաշի բնակչութեան հետ՝ վանքի հոգեւորականները եւ կրթամշակները կ'ենթարկուին տեղահանութեան եւ աքսորի:

Դպրեվանքին եւ անոր նախորդող քանի մը տարիներուն, վանքի եկեղեցական երաժշտութեան կեդրոնական դէմքը եղած է Համբարձում Չէրչեան (1828, Կ. Պոլիս - 1901, Արմաշ), որուն ձեռագիրներէն մէկը կը հրապարակենք ստորեւ: 1856-58-ին, Արմաշ հաստատուելէն աւելի քանի քսանհինգ տարի առաջ, Չէրչեան Պոլսոյ մէջ ձայնագրած էր ամբողջ շարականերգութիւնը՝ ըստ Պալաթու դպրապետ Կարապետ Պաղտատլեանի երգեցողութեան, յետագային իր կողմէ կատարելով բազմաթիւ սրբագրութիւններ եւ փոփոխութիւններ՝ գրեթէ անճանաչելի դարձնելով Պաղտատլեանի տարբերակը (2): Հաւանաբար, այս տարբերակը բերելով Արմաշ՝ Չէրչեան զայն ընդելուզած է տեղական աւանդոյթներուն հետ: Ամէն պարագայի, ինչպէս Երեւանի դիւաններուն մէջ ապաստանած՝ հայկական ձայնանիշերով գրուած Արմաշի երաժշտական սակաւաթիւ ձեռագիրները ցոյց կու տան, 1885-էն սկսեալ՝ չէրչեանական ազդեցութիւնը Արմաշի մէջ դարձած էր տիրական:

Ուսումնարանին թէ Դպրեվանքին մէջ, Չէրչեան կը յաջողի պատրաստել եկեղեցական երաժշտութեան եւ ձայնագրութեան գիտակ բազմաթիւ աշակերտներ: Իր լաւագոյն աշակերտներէն մէկը կը հանդիսանայ բնիկ արմաշեցի Յակոբոս Այվազեան (1869, Արմաշ - 1918, Թրքական բանտերէն մէկուն մէջ)՝ որ նախանձախնդիր հոգատարութեամբ կը պահպանէ ու կը շարունակէ ուսուցիչին աւանդոյթները: Ան 1915-ին կը տարագրուի՝ հասնելով Գոնիա, ապա կարճատեւ ազատութենէ մը ետք կը կալանաւորուի ու կը մահանայ բանտի մը մէջ (3):

Չարխափան Ս. Աստուածածին վանքը ունեցած է բաւական հարուստ ձեռագիրներու մատենադարան մը, որ ամբողջովին ոչնչացուած է Մեծ Եղեռնին (4): Վստահաբար, այնտեղ պահպանուած էին նաեւ հայկական ձայնագրութեամբ հոգեւոր եւ այլ երգեր, որոնք պիտի համալրէին Արմաշի երաժշտական աւանդոյթներուն մասին մեզի հասած թերի տեղեկութիւնները:

Այնուամենայնիւ, Արմաշի եկեղեցական երաժշտութեան ձեռագիր ձայնագրութիւններ հասած են Երեւանի դիւանները:

Հայկական ձայնանիշերով գրուած 15 ձեռագիր կը գտնուի Երեւանի Մեսրոպ Մաշտոց Մատենադարանի Նորագոյն Ձեռագիրներու (այսուհետեւ՝ ՄՆՁ) դիւաններուն մէջ, որոնց ցուցակը եւ ընդհանուր նկարագրութիւնը տուած է Ա. Մուշեղեան (5):

Անոնք են՝ Թիւ 5-6, 29, 95-105 եւ 109: Մուշեղեան զանոնք կը բաժնէ երեք գլխաւոր խումբի.

1.-Թիւ 5-6. Շարականնէն, Ժամագիրքէն եւ Պատարագէն քաղուած երգերու ժողովածուներ (1907-1908)՝ որոնք Արմաշի մէջ եղած են ոմն Անուշաւան Սահակեանի սեփականութիւնը:

2.-Թիւ 29. կ'ամփոփէ Շարականնէն, Ժամագիրքէն եւ Տաղարանէն հատուածներ (1901)՝ որուն մակագրութենէն կ'իմացուի, որ ան Դպրեվանքի աշակերտներուն գործածութեան համար կազմուած ժողովածու մըն է՝ ըստ Հ. Չէրչեանի ձայնագրութեան:

3.-Թիւ 95-105 եւ 109. Ուսումնարանի եւ Դպրեվանքի աշակերտներուն տետրերն են (1884-1893)՝ որոնց վրայ իրենց ուսուցիչ Հ. Չէրչեան կատարած է նշումներ եւ սրբագրութիւններ (6):

Հայկական ձայնանիշերով գրուած՝ Արմաշի եկեղեցական երաժշտութեան երկրորդ ձեռագրախումբ մը կը գտնուի Երեւանի Չարենց Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանի Յակոբոս Այվազեանի դիւանին (այսուհետեւ՝ ԳԱԹՅԱԴ) մէջ: Յ. Այվազեանի որդին՝ Գեղամ Այվազեան, կարողանալով այդ անգին ձեռագիրները պահպանել աքսորի դաժան օրերուն, զանոնք՝ իր հօր միւս ձեռագիրներուն հետ միասին, 1959-ին կը նուիրէ Երեւանի Թանգարանին (7): Դիւանի եկեղեցական երաժշտութեան հետ առնչուող ձեռագիրներն են.

1.-Թիւ 1. տարբեր տետրեր, որոնցմէ մէկը հայկական նոր ձայնագրութեան դասագիրք մըն է՝ պատրաստուած ու ձեռագրուած Յ. Այվազեանի կողմէ, որ կը բովանդակէ բազմաթիւ սկսուածքներ:

2.-Թիւ 3. Ժամագիրքի եւ Շարականի երգերու հաւաքածոյ, հաւանաբար Յ. Այվազեանի ձեռագրով:

3.-Թիւ 7. Շարական Համբարձում Չէրչեանի: Գրուած է անյայտ ձեռագիրով՝ որ նման է Թիւ 8-ին:

4.-Թիւ 8. Ժամագիրք Համբարձում Չէրչեանի: Գրուած է անյայտ ձեռագիրով՝ որ նման է Թիւ 7-ին:

Անկախ այս երկու գլխաւոր խումբերէն, Չարենց Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանի Երգարաններու դիւանի (այսուհետեւ՝ ԳԱԹԵԴ) Թիւ 37 ձեռագիրը խորագրուած է *Կանոն Խաչվերաց առնելոյ որպէս կատարի ի Սուրբ ուխտն Արմաշու* եւ կը ներկայացնէ Արմաշի մէջ կատարուող արարողութիւնն ամբողջութեամբ: Այս բնագիրն է՝ զոր կը հրապարակենք ստորեւ:

Ըստ տիտղոսաթերթի տուեալներուն՝ ձեռագիրը գրուած է 1895-ին, Համբարձում Չէրչեանի կողմէ, հրամանաւ Արմաշի փոխ վանահայր եւ Դպրեվանքի վերատեսուչ Տ. Մաղաքեայ Եպսկ. Օրմանեանի: Յայտնի չէ՝ թէ ինչ ուղիով այս ձեռագիրը հասած է Երեւան:

Դժուար է որոշել՝ ձեռագիրը Հ. Չէրչեանի ինքնագի՞րն է, թէ իր հսկողութեան տակ կատարուած ընդօրինակութիւն մը: Սակայն ձեռագիրի մաքրութիւնը, գրութեան ու ձայնագրութեան բծախնդրութիւնը եւ բովանդակութեան մակարդակը կասկած չեն թողուր՝ որ ան արժանահաւատ աղբիւր մըն է Արմաշի եւ Չէրչեանի երաժշտական, եւ ընդհանրապէս՝ եկեղեցական, աւանդոյթներուն մասին:

Ճշգրիտ ո՞ր տարիներուն Չէրչեան դասաւանդած է Արմաշի մէջ:

ԳԱԹՅԱԴ Թիւ 7-ին եւ ՄՆՉ Թիւ 96-ին վրայ դրոշմուած թուականները՝ 1885, կը

վկայեն՝ որ առ նուազն մէկ տարի առաջ Չէրչեան պէտք է սկսած ըլլար դասաւանդութիւնը, այլապէս ըլլայ ինքը թէ իր աշակերտները չէին հասցներ իրականացնել այդ ստուար հատորներուն գէթ ընդօրինակութիւնը: Ա. Մուշեղեան՝ առանց նշելու իր տեղեկութեան աղբիւրը, Չէրչեանի դասաւանդութեան սկիզբը կը համարէ 1884 (13), որ շատ տրամաբանական կը թուի ըլլալ: Ուրեմն, առ նուազն այդ թուականէն սկսեալ՝ Չէրչեանի ստեղծագործական ուղեգիծը կապուած է Արմաշի հետ:

Յ. Այվազեանի համառօտ կենսագրականին մէջ, Շաւարշ Նարդունի (Այվազեանի եղբօրորդին) կը գրէ, «Յակոբոս [Այվազեան], 1891-ին, դեռ 22 տարեկան կը նշանակուի երաժշտութեան ուսուցիչ՝ յաջորդելով իր վարպետին [իմա՝ Հ. Չէրչեանին, Հ. Ա.], Արմաշի դպրեվանքին մէջ» (8): Այս տեղեկութեան հիման վրայ, Ա. Մուշեղեան կ'եզրահանգէ՝ որ «Հ. Չէրչեանը Արմաշում պաշտօնավարել է մինչեւ 1890 թ.» (9): Մինչդեռ Ա. Հիսարլեան կը տեղեկացնէ՝ թէ Յ. Այվազեան «յաջորդեց Համբարձում Չէրչեանի, նորա մահուընէ ետքը, որ տեղի ունեցաւ 1901 Յունուար 5-ին» (10): Նարդունի իր կենսագրականը հրատարակած է Այվազեանի մահէն 40 տարի ետք, իսկ Հիսարլեանի աշխատութիւնը լոյս տեսած է 1914-ին՝ երբ Այվազեան Դպրեվանքին քաջայայտնի երաժշտապետն էր:

Սակայն ԳԱԹԵԴ թիւ 37-ի տիտղոսաթերթէն յստակ է՝ որ 1895-ին Չէրչեան տակաւին Դպրեվանքի երաժշտապետն էր: Յիշենք՝ որ կեանքի վերջին տարիները Չէրչեան անցուցած է Արմաշի մէջ (11) եւ այնտեղ ալ մահացած (12): Նկատենք նաեւ՝ որ 62 տարեկանը (1890) տակաւին կանուխ է հեռանալու ուսուցչական ասպարէզէն:

Կը կարծենք՝ որ այս բոլորը ի մի բերելով աւելի ճիշդ կ'ըլլար եզրակացնել, որ Չէրչեան շարունակելով իր պաշտօնավարութիւնը, միաժամանակ Յ. Այվազեան 1891-ին նշանակուեցաւ Դպրեվանքի երաժշտութեան ուսուցիչ, իսկ իր ուսուցիչի մահէն ետք, Այվազեան ամբողջապէս ստանձնեց դասաւանդութեան եւ երաժշտապետութեան պարտաւորութիւնները:

Կանոն Խաչվերաց առնելոյն կը բովանդակէ նիւթին հետ առնչուող զանազան շարականներու համադրումներ՝ գրուած հայկական ձայնանիշերով: Ընդհանուր ճաշակ մը տուած ըլլալու ցանկութեամբ, աւելորդ չենք նկատեր այդ շարականները համեմատել Չէրչեանի վերոյիշեալ ձեռագիրներէն մէկուն հետ: ՄՆՁ-ի եւ ԳԱԹՅԱԴ-ի շարականներու Չէրչեանի հաւաքածոներուն ամենէն աւելի ամբողջականը ԳԱԹՅԱԴ թիւ 7-ն է: Վերջինս մէկ ստուար կազմածոյի մէջ ամփոփուած յաջորդական տետրակներ են, որոնք թուագրուած են Բ.-Զ., Ը.-Ժ.: Այսինքն, տաս տետրակներ պէտք է եղած ըլլան, որոնցմէ հասած է ութ հատ: ԳԱԹՅԱԴ թիւ 3 ձեռագիրին մէջ (էջ 119), Գեղամ Այվազեան գրած է՝ «703 էջ կորսուած է աքսորին (1915)»: Հաւանաբար, ԳԱԹՅԱԴ թիւ 7-ի Ա. եւ Է. տետրակները եւս արժանացած ըլլան նոյն անողորմ ճակատագիրին: Յստակ է՝ որ ութ տետրակները մէկ ընդհանուր կազմի մէջ ամփոփուած են յետագային:

Բ. տետրակի տիտղոսաթերթին վրայ (այսինքն՝ ընդհանուր կազմածոյի Ա. էջին վրայ) գրուած է, «Քաղուած Շարականիս: Համբարձում Չէրչեան, 1885 Մայիս 30»: Զ. տետրակի տիտղոսաթերթին վրայ մատիտով գրուած է, «Գրուած կամ ընդօրինակուած 1886 թուոյն յԱրմաշ»: Միւս տետրակները թուական չեն կրեր:

Ինչպէս նշեցինք, ԳԱԹՅԱԴ թիւ 7-ի ձեռագիրը նոյնն է՝ ինչ թիւ 8-ը (Ժամագիրք): Թիւ 7-ի ձեռագիրը, թուղթը եւ ներկայացումին ձեւը բաւական նման են ՄՆՁ թիւ 96-ին,

որ կը միատեղէ զանազան շարականներ եւ կանոններ ու կը կրէ հետեւեալ մակագրութիւնը.

«Տէտր ձայնագրութեան, 1885 Մայիս 15 ի վանս Ս. Կուսի
Մաքսուտ Սմբ. Գ. Պապանեան
Հմբրձմ Չէրչեան մայիս 21 սրբագրեցի»

Տակաւին պարզաբանութեան կարօտ է ԳԱԹՅԱԴ թիւ 7-ին եւ ՄՆՋ թիւ 96-ին ձեռագրական առնչութեան հարցը:

Ամէն պարագայի, ՄՆՋ թիւ 96-ին համեմատութեամբ, ԳԱԹՅԱԴ թիւ 7-ը աւելի աւարտուն է, յաճախ աւելի մաքրագիր եւ ամբողջական՝ չհաշուելով կորսուած երկու տետրակները: Թիւ 96-ը շատ աւելի հատուածական բնոյթ կը կրէ, երբեմն հապճեպ գրութեամբ, երբեմն ալ խիստ խճողուած ձայնանիշերով: Երաժշտական առումով, երկու ձեռագիրները սկզբունքօրէն կը ներկայացնեն շարականներու միեւնոյն տարբերակները: Տարբերութիւնները կը վերաբերին մանրամասնութիւններուն՝ կապուած շարականերգութեան բանաւոր աւանդութեան եւ անոր ձայնագրութեան բնորոշ տարբերակումներուն հետ, որոնք հեռու են խորքային բնոյթ ունենալէ:

Հետեւաբար, մեր հրապարակումին զուգահեռ, «Ծանօթագրութիւններ» բաժինով կը ներկայացնենք *Կանոն Խաչվերաց առնելոյ*ին (ԳԱԹԵԴ թիւ 37) մէջ տեղ գտած իւրաքանչիւր շարականի համապատասխանը ԳԱԹՅԱԴ թիւ 7-ին մէջ, բաւարարուելով ցուցադրել միայն Ա. տուները: ԳԱԹԵԴ թիւ 37-ին եւ ԳԱԹՅԱԴ թիւ 7-ին միջեւ կան մեծ ու փոքր տարբերութիւններ: Մէկ կողմէն՝ երկու ձեռագիրները իրարմէ կը բաժնուին տաս տարիով. թիւ 7-ը գրուած է 1885-ին, երբ տակաւին չէր հիմնուած Դպրեվանքը եւ Չէրչեան նոր ժամանած էր Արմաշ՝ դասաւանդելու Ժառանգաւորաց Դպրոցին մէջ, իսկ թիւ 37-ը գրուած է Դպրեվանքի հիմնադրութենէն վեց տարի ետք: Միւս կողմէն՝ դպիրները տարբերութիւն կը դնեն առօրեայ շարականերգութեան (ԳԱԹՅԱԴ, թիւ 7) եւ յատուկ առիթով հրամցուող միեւնոյն շարականներու երաժշտութեան (ԳԱԹԵԴ, թիւ 37) միջեւ:

Նշեցինք, որ երգերը գրուած են հայկական ձայնանիշերով, որոնք լաւագոյն միջոցն են արտայայտելու հայկական ձայնեղանակային եւ ելեւէջային նրբութիւնները: Սակայն նկլելով գործնական նկատառումներէ եւ հետեւելով հայկական եկեղեցական երգերը եւրոպական ձայնանիշերով գրանցելու Ի. դարու տարածուած սովորութեան, մեր հրապարակումին մէջ հայկական ձայնանիշերը փոխադրեցինք եւրոպականի՝ փուշ-ռէ յարաբերութեամբ:

Թիւ 37-ը էջադրուած է ձեռագրողին կողմէ՝ 61 էջ:

Հ. Ա.

=4=

Եւ եւս խաղաղութեան զՏէր աղաչես-ցուք. ընկալ, կեցո՛ և ողորմեա. օրհնեա տէր.

Ըստ ծխելոյ [illegible] օրհնէ և օրհնէ խունկ առ-ջի:

Օրհնութիւն և փառք Հօր և Որդւոյ եւ Հոգւոյն Սրբոյ. այժմ և միշտ և յաւիտեանս յա-ւիտենից. ամէն:

[illegible] շարական [illegible]

Շարական ԳՁ.

ա, [illegible]

2, [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Էջ մը ձեռագիրէն

ԿԱՆՈՆ

Խաչվերաց առնելոյ
որպէս կատարի
ի Սուրբ ուխտն Արմաշու

Գրեալ հրամանաւ
Տ. Մաղաքեայ Եպիսկոպոսի Օրմանեան
Փ. Վանահօր եւ Վերատեսչի դպրեվանաց
ի Համբարձումայ Չերչեան Երաժշտապետէ
յամին 1895 ոյխղ

Ցերեկոյին տօնի սրբոյ խաչին ի տասներորդ ժամու, ժողովին ամենեքեան յառաջնորդարանն եւ զգենուն ըստ իւրաքանչիւր աստիճանի եւ պատրաստին ամենայն զարդուք. եւ կազմեն Թափօր իջանել յեկեղեցի:

Յառաջեն բարապանք բանալ ճանապարհ, եւ ի գլուխ Թափօրին գնան երկու մոմակալք եւ խաչ ի միջի. ապա դպիրք երկու երկու մոմեղէն ի ձեռս. ապա սարկաւագունք նոյնպէս. ապա մանկունք բարձեալ դրօշս եւ մեծ մոմեղէնս. եւ երկու բուրվառակիր սարկաւագունք ծխելով. ապա երկու քահանայք կամ սարկաւագունք որք բարձեալ զարկղ Մասանց Սրբոց ծածկեալ պատուական քօղով, եւ քշոցակիրք աստի եւ անտի. ապա քահանայք ունելով աւետարանս եւ վարդապետք խաչս ի ձեռս. եւ ի վերջոյ Եպիսկոպոսն զգեստաւորեալ որպէս ի պատարագի. եւ երկու սարկաւագունք ընՖերակայք նմին:

Եւ իբրեւ պատրաստին ամենեքեան եւ կանգնին ի կարգի իւրեանց ի սրահի առաջնորդարանին, քարոզէ բուրվառակիր սարկաւագն որ կարգավարն է աւուրն:

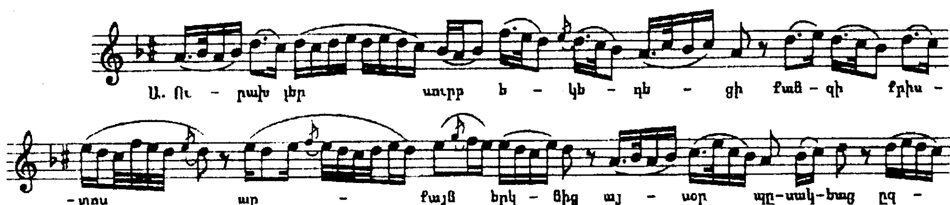
Եւ եւս խաղաղութեան զՏէր աղաչեսցուք. ընկալ. կեցո՛ եւ ողորմեա. օրհնեա տէր:

Եւ Եպիսկոպոսն օրհնէ եւ արկանէ խունկ ասելով.

Օրհնութիւն եւ փառք հօր եւ որդւոյ եւ հոգւոյն սրբոյ. այժմ եւ միշտ եւ յաւիտեանս յաւիտենից. ամէն:

Դպիրք սկսանին շարական եւ Թափօրն շարժի հանդարտաքայլ.

ՇԱՐԱԿԱՆ ԳԶ (14)



-քեզ խա - չիւն իւ - րով եւ զար - դար - եաց զա - մու - րըս

քո սքան - չե - լի փա - ռօքն իւ - րովք։

Բ. Խըն - դա յոյժ դուս - տըր սի - ով - նի քան - զի եր -

-կիրս եր - կինք ե - դեն այ - սօր վե - րըս - տին

քո նո - րոգ - մամբ եւ թա - գա - ւորն երկ - նա - ւոր

հա - ճե - ցաւ բը - նա - կիլ ի քեզ։

Գ. Ընդ դասս երկ - նա - ւոր զօ - րա - ցըն վեր -

-նա - կայ տօ - նե - մըք քեզ այ - սօր

զան - դա - դար փա - ռաւ - րու - թիւնն ու - րախ լեր խորան ա -

-նա - րատ ան - քըն - նին քո խոր - հըր - դով։

Դ. Խո - րան սըր - բու - թեան կանգ - նե - ցաւ սուրբ

ե - կե - ղե - ցի եւ քրիս - տոս թա - գա - ւորն

ի սը - մա պա - տա - րագ - եալ ե - կայք հա - ւա -

-տաց - եալք եր - գե - ցուք քրիս - տո - սի երգ նոր։

Ե. Դասք հրեշ - տա - կա - ցըն վայր իջ - եալ յերկ - նից

եր - գեն ա - սե - լով իրա - շա - լի ձայ - նիւն
ե - ղա - նա - կե - լով եր - գեն զերգս օրհ - նու -
-թեան եր - բեակ սր - բա - սաց ձայ - նիւ։
Զ. Ու - րախ լեր բերկ - րեաց հարս - նաց - եալ սուրբ ե -
- կե - ղե - ցի պայ - ծա - ռա - ցո զման - կու - նըս քո
յօրհ - նա - բա - նու - թիւն ծա - գօ - ղին ըզ - շող լու -
-սոյ ի քեզ մայր ե - կե - ղե - ցի։

Եւ յերգելն իջանէ Թափօրն յառաջնորդարանէ ի Թաղն միաբանութեան եւ անտի ի բակն վանաց, եւ դառնալով յարեւելս մտանէ յեկեղեցին: Եւ յորժամ հասանեն դպիրք ի դուռն դասուն կանգնին աստի եւ անտի. եւ մոմակալք եւ դրօշակիրք եւ սարկաւագունք եւ բարձողք արկեղ մասանց եւ քշոցակիրք եւ քահանայք եւ վարդապետք եւ Եպիսկոպոսն մտեալ կարգաւ ի դասն ելանեն ուղիղ ի բեմն. ապա մտանեն եւ դպիրք եւ բոլորին յատենի դասուն:

Եւ յորժամ այս ամենայն կատարի. աւարտեն դշարականն եւ սարկաւագն քարոզէ.

Եւ եւս խաղաղութեան զՏէր աղաչեսցուք ընկալ. կեցո եւ ողորմեա. օրհնեա տէր:

Եպիսկոպոսն առնու զարկղն մասանց ի ձեռաց բարձող սարկաւագաց. եւ դարձեալ յարեւմուտս խաչակնքէ նովաւ ի վերայ ժողովրդեանն ասելով.

Օրհնութիւն եւ փառք հօր եւ որդւոյ եւ հոգւոյն սրբոյ. այժմ եւ միշտ եւ յաւիտեանս յաւիտենից. ամէն:

Դպիրքն սկսանին երգել դշարականս Սրբոց. երկու բուրվառակիրք խնկարկեն չուրջանակի որպէս ի նախատօնակս. եւ Եպիսկոպոսն բոլորեալ ի վարդապետաց եւ քահանայից եւ սարկաւագաց կանգնին առաջի սեղանոյն:

ՇԱՐԱԿԱՆ ԴԿ (15)

Ա. Ի քեզ եմք ա - պա - ւին - եալ, քրիս - տո - սի մայր աս - տու - ծոյ մե - րոյ։

Բ. Որ - քան զեր - կի - նըս բարձ - րա - գոյն մա - րի - ամ, պար - ծանք

ե - կե - ղեց - ւոյ, քրիս - տո - սի մայր աս - տու - ծոյ մե - րոյ։

Գ. Որ-քան զա - րե - գա - կըն պայ - ծա - ռա - գոյն մա - րի - ամ, մի դա - դա -

-րիր բա - րե - խօ - սել փա - ռըն մեր, քրիս-տո-սի մայր աս-տու-ծոյ մե-րոյ։

Ա. Մարգարէ-ից զե-րագոյն, եւ մեծ ի ծնունդ-դըս կանանց որ ըզ-տնօ - րէ-նութիւն աստուած որդ -

-ւոյն ի յարգան - դի ծանեար հոգ-ւովն, ա-ղա - չեա զաստը-ուած փա-ռըն ման-կանց ե-կե-ղեց-ւոյ։

Բ. Ըն-րո-վայ-նէ յո-րովայն, եր-կըր-պա-գող քրիս-տո-սի, որ ըզ-հայրն աս-տը-ուած մե-րով

բնու-թեամբ մը-կըր-տե-ցեր ի յոր-դա-նան, ա-ղա-չեա զաս-տը-ուած փա-ռըն ման-կանց ե-կե-ղեց-ւոյ։

Գ. Կատա-րումն օ-րի-նաց, եւ նախատկիզ - բըն շնոր-հաց որ հոգ-ւոցն ի դը-ժոխս քարո-զեցեր

ըզ-փըրկութիւն գա-լըս-տեամբըն քրիստոսի, ա-ղաչ-եա զաս-տը-ուած փառըն ման-կանց ե-կե-ղեց-ւոյ։

Ա. Նա-խա-սար-կա-ւագ եւ ա-ռա - ջին մար - տի - րոս, որ ի քրիս-տո-սէ պը-սա - կե -

ցար, եւ յերկ - նա - նեմ յա-ռա-գաս-տին պայ-ծա-ռաց-եալ բերկ-րե -

- ցար, ա - ղա - չեա զաս - տը - ուած շնոր-հել մեզ ըզ-կեանս ան - վախ - ճան։

Բ. Որ քո - յին համ-բե - րու-թեամբ ըզ-դըրունս երկ - նից բա-ցեալ տե-սեր, եւ զոր -

-դի ընդ աջ - մէ հօր, ա-ղօ-թէ իր ի վե-րայ քո քա - րա - ծող -

- ղացն, ա - ղա - չեա զաս - տը - ուած շնոր-հել մեզ ըզ-կեանս ան - վախ - ճան։

Գ. Ս-կե-դե-ցիք ար-դա-րոց եւ ժո - ղովք ուղ-ղա - փա - ռաց, այ-սօր ըզ-յի-շա-տա-կըս

քո տօ-նեմք եւ ար - տաս - ուօք հայ - ցեմք ի քէն նըշ-մա-րիտ վը-կայ Քրիս - տո

- սի, ա - ղա - չեա զաս - տը - ուած շնոր-հել մեզ ըզ-կեանս ան-վախ-ճան։

Ա. Որ կո - չե - ցեր ըզ - հե - ռաց - եալքս ի հար - սա - նիս քո մի - ած - նին,

ըմ - պել զբա - ժակն ի - մաս - տու - թեան ի ձե - ռըն սըր - բոյն գրի - գո - րի,

բա - րե - խօ - սու - թեամբ սո - րա ո - ղոր - մեա մեզ աս - տը - ուած։

Բ. Որ զե - րա - զոյն քան ըզ - բնու - թիւն չափ - չա - րա - նօք քո ընտ - րե - լոյն,

դար - ձու - ցեր ըզ - մո - լոր - եալքս ի գի - տու - թիւն ճըշ - մար - տու - թեան,

բա - րե - խօ - սու - թեամբ սո - րա ո - ղոր - մեա մեզ աս - տը - ուած։

Գ. Որ ի վի - րապն ան - դըն - դա - յին ջաղ-խեր նո - վաւ զգլուխ վի - շա - պին,

ի գը - բի ներք - նոյն իջ - մամբ նո - րին բարձ - րա - ցու - ցեր զմեզ ի յեր - կինս,

բա - րե - խօ - սու - թեամբ սո - րա ո - ղոր - մեա մեզ աս - տը - ուած։

Ա. Ի - մաս-տու-թիւն երկ-նա-յին իջ - եալ ի վե-րուստ ժո - ղո - վեց զըն-տրեալսն ի

սկըզ-բա - նէ զյի-մաստս աշ - խար - հի, եւ ը - ցեր լու - սով քո ի -

-մաս-տու-թեան, հա-յա-ծեղ ա-ռօք ըզ-խա-ւարն ան-գի-տու-թեան ի մէնջ,

ա-ղա-չա-նօք սր-գա խնամ-եա ի մեզ մար - - - դա-սէր փըր-կիչ։

Բ. Ի ծո-վու նա-նա-պար-հոր-դեալ ան-հեռ ըն-բա-ցիւք, ի ծո-վա-կէ

կո-չե-ցեր զոր-սորդս ան-բա-նից կեն-դա-նեաց ի մահ զի ի

ծո-վէ աշ-խար-հի որ սայ-ցեն ըզ-բա-նա-կանս ի կեանս,

ա-ղա-չա-նօք սր-գա խնամ-եա ի մեզ մար - - - դա-սէր փըր-կիչ։

Գ. Րա-նա-ւոր երկ-րի մը-շակդ երկ-նա-յին, որ ե-տուր ըզ-սեր-մըն

կե-նաց ի լե-զուս բա-նին մը-շա-կաց, և ա-ռա-քե-

-ցեր սեր-մա-նել յո-գիս բա-նա-ւո-րաց, ա-ղա-չա-նօք

սր-գա խնամ-եա ի մեզ մար - - դա-սէր փըր-կիչ։

Ա. Որք եկ-եալ եմք ի պատ-ուել զյի-շա-տակ հայ-րա-պե-տացն,

առ - ցուք ըս-կիզբն ըզ-գօ-նու-թեան ա-ղա-ղա-կե-լով,

տէր փա-ռըք քեզ փա - ռըք քեզ տէր սա-տը-ուած։

Բ. Ա-հա-ւոր ես հրեշ-տա-կաց, ան-տես ի սե-րով-բէ-ից.

Ե - կիր ե-րե-ւե-ցար մարմ-նով, ու-սու-ցեր մեզ ա-սել

տէր փա - ռըք քեզ փա - ռըք քեզ տէր աս - տը - ուած։

Գ.Յան - մարմ - նոց եւ վեր - օրհ - նեալ, ի մարդ - կա - նէ եր - կըր - պագ - եալ,

քեզ փա - ռըք վա - յե - լէ պա - տիւ, յա - մե - նայն ժամ ա - սել

տէր փա - ռըք քեզ փա - ռըք քեզ տէր աս - տը - ուած։

Ա.Քրիս - տոս աս - տը - ուած բա - ցեր ըզ - դու - ռըն հա - ւա - տոյ սըր - բոյն հռիփ - սիմ - եայ,

խոս - տո - վա - նել զաստ - ուա - ծու - թիւ - նըդ քո մար - տի - րո - սու - թեամբ ի մէջ հա - յաս - տան - եայց։

Բ.Յաղ - թող զօ - րու - թեամբ պայ - ծա - ռաց - եալ ի կա - մա - րըս լու - սե - ղէնս

ընդ ան - մարմ - նոց բազ - մու - թիւնսն խոս - տո - վա - նե - լով ըզ - Քրիս - տոս թա - գա - ւորն։

Գ.Ժո - ղով - եալքս հայ - ցեմք բա - րե - խօ - սու - թեամբ սըր - բոց հռիփ - սիմ - եանց,

ըն - կալ եւ ըզ - մեզ փըր - կիչ յոր - դեգ - րու - թիւն ի դըպ - րու - թեան կե - նաց։

Ա.Պար - ծե - ցին սուրբ - քըն փա - ռօք եւ ցըն - ծաս - ցեն ի հան - գիստ

իւր - եանց, քան - զի ընդ հուր եւ ընդ սուր ան - ցու - ցին զմար - մինս իւր - եանց։

Բ.Սուրբ զար - իւնս իւր - եանց ե - ղին չար - չա - րա - նա - ցըն համ - բե - րե - ցին

եւ զըս - պառ - նա - լիս բըռ - նա - ւո - րաց ա - նար - գե - ցին յաշ - խար - հի։

Գ.Արդ ե - կայք հա - ւա - տաց - եալք կա - տա - րե - ցուք ըզ - յի - շա - տակ սո - ցա,

քան-զի առ-քա են մեզ բա-րե-խօս յար-քա - յու-թեանն աս-տու-ծոյ։
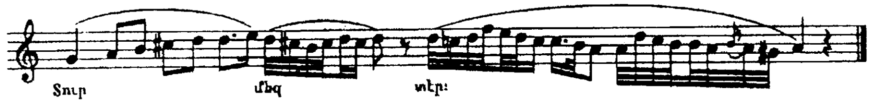
Ա. Աչք տեառն ի վե-րայ սըր-բոց իւ - րոց, եւ փառք
իւր հան-գուց-եալ է յոս-կե - րըս նո-ցա, եւ ո-գիք
նո - ցա դա - սա-ւոր-եալ ընդ հրեշ-տակս ի յեր-կինս։
Փառք հօր եւ որդ - ւոյ եւ հոգ - ւոյն սըր - բոյ։
Բ. Բա-նակք հրեշ-տա-կաց տեա-ռըն շուրջ են զնո-քօք եւ եր-
-կա-կից են միմ-եանց յօրի-նու-թիւն աս-տու-ծոյ, եւ այ-ցեն
մի-ա-բան զխա - ղա-ղու-թիւն ա-մե-նայն աշ-խար-հի։
Այժմ եւ միշտ եւ յա-ւի-տեանս յա-ւի - տե-նից, ա-մէն։
Գ. Բա-զում հա-մար-ձա-կու-թիւն է առ տէր բա-րե-խօ-սու-թեամբ
նո-ցա եւ թո-ղու-թիւն է մե - ղաց ո-րըք կա-տա-րեն
ըզ-յի-շա-տա-կըս նո - ցա։

Եւ Եպիսկոպոսն ասէ զմաղթանս.
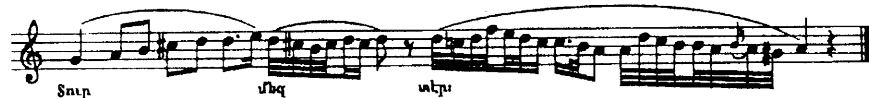
Քրիստոս աստուած մեր՝ վասն խաչի քո պատուականի զխաղաղութիւն քո տուր մեզ տէր:

Տուր մեզ տէր։

Վասն սրբուհւոյ Աստուածածնին, եւ Յովհաննու կարապետին, եւ սրբոյն Ստեփաննոսի նախավկային զխաղաղութիւն քո տուր մեզ տէր:



Վասն սրբոց քոց առաքելոց, Մարգարէից, Վարդապետաց, Մարտիրոսաց, Հայրապետաց, Ճգնաւորաց, Կուսանաց, Միանձանց, եւ երկնային զօրացն զխաղաղութիւն քո տուր մեզ տէր:



Եւ վասն նախկին լուսաւորչացն մերոց Թադէոսի եւ Բարթողիմէոսի երջանիկ առաքելոց. եւ սրբոյն Ղուկասու աւետարանչի. եւ սրբոյ հօրն մերոյ Գրիգորի լուսաւորչի. եւ սրբոյն Յակոբայ մծբնայ հայրապետի եւ Մարուգէի ճգնաւորի, եւ երանելի հայրապետացն Աթանագինեայ սեբաստացւոյն եւ Բարսղի կեսարացւոյն, Գրիգորի աստուածաբանին եւ Յովհաննու ոսկեբերանին. եւ սրբոյ կուսին Հռիփսիմեայ. եւ քաջայաղթ նահատակացն Գէորգայ եւ Սարգսի. Մինասայ եւ Մերկիւռիոսի. Պանդալէոնի բժշկին եւ Աբդլմսեհի վկային եւ Մանկանցն Սեբաստիոյ. որոց այժմ փառաւորեմք զնշխարս ոսկերաց. սոցա ամենեցուն բարեխօսութեամբ եւ աղօթիւք ընկալ տէր զխնդրուածս ուխտաւորացս եւ զխաղաղութիւն եւ զմեծ զողորմութիւն քո պարգեւեա մեզ մարդասէր Տէր:



Սարկաւագն քարոզէ.
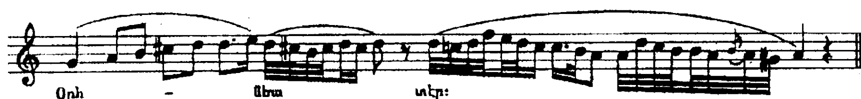
Սուրբ ճգնաւորօքն աղաչեսցուք զտէր. որք զչարսն պարտեցին, նեղութեանցն համբերեցին: Լուսեղէն եւ երկնային անթառամ պսակացն արժանի եղեն: Աղօթիւք նոցա եւ բարեխօսութեամբ մեզ ողորմեսցի: Ամենակալ տէր Աստուած մեր. կեցո եւ ողորմեա:

Մի ոմն ի վարդապետաց ասէ զաղօթս.

Որ ընտրեցեր եւ ընկալար զերանելի զվկայսն քո Քրիստոս Աստուած մեր. եւ համբերել արարեր զնոսա կամաւոր չարչարանաց քոց: Արդ՝ բարեխօս առ քեզ ունիմք. որք աստ, եւ ընդ ամենայն տիեզերս սուրբք իցեն: Որպէս զի աղօթիւք նոցա եւ բարեխօսութեամբ խաղաղացուսցես զկենցաղավարութիւնս մեր, փրկելով զմեզ յերեւելի եւ յաներեւոյթ թշնամւոյն: Շնորհեա մեզ տէր ըստ օրինակի նոցա կեալ, եւ զվախճանն մեր կնքեա ուղղափառ խոստովանութեամբ ի յոյս կենացն յաւիտենից: Զի եւ մեք արժանի եղիցուք մտանել յերկնային խորանսն լուսոյ, եւ ժառանգել զպատրաստեալն ի սկզբանէ աշխարհի սրբոց քոց զարքայութիւնդ: Եւ ընդ նոսին զոհանալով փառաւորեսցուք զքեզ ընդ հօր եւ ընդ սրբոյ հոգւոյդ. այժմ եւ միշտ եւ յաւիտեանս յաւիտենից. ամէն:

Սարկաւագն քարոզէ.

Եւ եւս խաղաղութեան զՏէր աղաչեսցուք ընկալ. կեցո՛ եւ ողորմեա՛:



Եւ Եպիսկոպոսն ասէ.

Օրհնութիւն եւ փառք Հօր եւ Որդւոյ եւ Հոգւոյն սրբոյ. այժմ եւ միշտ եւ յաւիտեանս յաւիտենից. ամէն:

Դպիրքն սկսանին երգել.

ՇԱՐԱԿԱՆ ԳԶ (16)

Ա. Որ ծա - գե - ցեր մեզ լոյս մեծ
ըզ - նը - շան յաղ - թու - թեան խա - չի քո
բա - ցա - տր յա - ւի - տե - նից,
եւ ե - տուր պա - րիսպ ամ-րու - թեան հա-ւա - տա - ցե - լոց
քոց, աշ - տա - րակ հը - զօր յե - րե - սաց
թըշ - նամ - ւոյն, ա - ղա - չեմք ըզ - քեզ
տէր պահ - պան - եա ըզ - մեզ ընդ
հո - վան - եաւ խա - չի քո սուրբ:

Բ. Սա պը - տակ զար - դար - եալ ի շնոր -
- հաց ի - մա - նա - լի լու - սոյն, եւ եդ - եալ ի

զլուխ մե - ղու - - ցե - լոյն, վա - յե - լուչ
ե - րանգ - գոյն ներ - կեալ ար - եամբ եւ ջրով, ի տի - գա -
-խոց կո - ղէղ զոր ի զի - նա - ւո - րէն ըն -
-կա - լար, ա - ղա - չեմք ըզ - քեզ եւայլն

Գ. Որ զան - դուն - դըս մե - ղաց ծո - վուն
սո - վաւ բա - ժա - նե - ցեր, եւ ըզ - բըռ -
-նա - ւո - րըն ծած - կե - ցեր խո - րո - քըն յա - ւի - տե - նա -
-կան հը - րով, հա - ներ ըզ - ժո - ղո - վուր - դըն
քո ի բնա - կու - թիւն երկ - նից ան - կեալ
զո - րացն, ա - ղա - չեմք ըզ - քեզ եւայլն

Դ. Զո - րա - բարձ Նը - պա - տակ օ - րի - նակ - եալ
քա - ռա - թեւ սուրբ խա - չին, ծե - ւա - ցու -
-ցա - ներ մով - սէս հը - րա - շա - լի - եան բա - նա - կին զօ -
-րըն պը - ղըն - ձի, ապ - րե - ցու - ցա - նել զվի -
-րա - ւոր - եալսն ի խա - ծա - նօղ օձ -
-նոց թու - նից, ա - ղա - չեմք ըզ - քեզ եւայլն

Ե. Զկեն - դա - նա - գիր ա - նա - րատ
ծը - նո - ղի քո, ար - կա - նեմք ա - ռա - ջի ա - նո - խա -
-կալ տէ - րու - թեա - նդ քո, յոր - ժամ գաս
փա - ռօք հօր դա - տել զը - թըշ - նա - մին խա - չի
քո, ներ - կա՛ յան - գա - նաց մե - րոց բա - րե - խօ - սու -
- թեամբ մօր քո եւ կու - սի, ա - ղա - չեմք ըզ -
- քեզ տէր պահ - պան - եա ըզ - մեզ
ընդ հո - վան - եաւ խա - չի քո սուրբ։

Եպիսկոպոսն ընթերակայ վարդապետօք եւ սարկաւագօք մնայ առաջի սեղանոյն. Եւ այլք ամենեքին որ ի բեմն էին՝ վարդապետք եւ քահանայք եւ սարկաւագունք եւ փչողակիրք եւ մոմակալք եւ դրօշակիրք երթան յաւանդատուն. ուր յառաջագոյն պատրաստեալ է սուրբ Խաչն որ ունի զմասն ինչ ի խաչափայտէն, եդեալ յարծաթի սկտեղ. զարդարեալ ռեհանով. բուրեալ վարդեջրով եւ ծածկեալ պատուական կտաւով: Երկու քահանայք կամ սարկաւագունք բառնան զխաչափայտն սկտեղբն. եւ թափօր կազմեալ որպէս ի սկզբան. ելանեն յաջակողմեան դրանէ աւանդատան. եւ անցեալ ընդ դասն ելանեն ընդ ձախակողմեան աստիճանսն ի բեմն: Եպիսկոպոսն առեալ զբուրվառն ելանէ ընդ առաջ ծխելով. առնու զսուրբ խաչափայտն սկտեղբ ի ձեռաց բարձող սարկաւագաց. եւ խաչակնքեալ ի վերայ ժողովրդեանն. դնէ ի սեղանն ի վերայ արկեղ մասանց. եւ դարձեալ խնկարկէ:

Եւ յորժամ դպիրք աւարտեն զշարականն, սարկաւագն գոչէ.

Օրհ - նեա տէր:

Եւ Եպիսկոպոսն առաջի խորանին ասէ զաղօթս.

Տէր աստուած մեր՝ որ կարգեցեր յերկինս զդասս եւ զզինուորութիւնս հրեշտակաց եւ հրեշտակապետաց ի սպասաւորութիւն փառաց քոց: Արա՛ այժմ ընդ մուտս մեր մտանել եւ սրբոց հրեշտակաց. եւ լինիլ պաշտօնակից մեզ՝ եւ փառաբանակից քում բարերարութեանդ: Զի քո է կարողութիւն, եւ զօրութիւն, եւ փառք յաւիտեանս յաւիտենից. Ամէն:

Զկնի աղօթիցն մի ոմն ի վարդապետաց ընթեռնու զառաքեալն.

Ալէլուիա ալէլուիա.
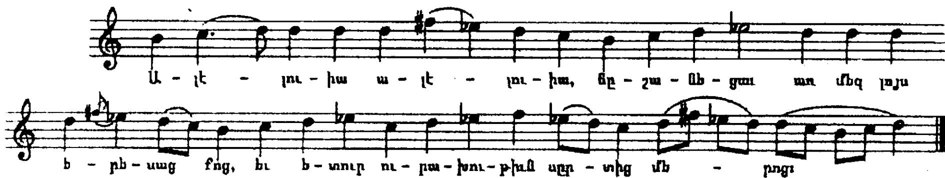
Բարձր արարէք զտէր աստուած մեր. երկիրպագէք պատուանդանի ոտից նորա զի սուրբ է:

Պօղոսի առաքելոյն ի Կորնթացւոց առաջին թղթոյն է ընթերցուածս:
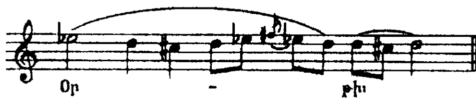
Զի բան խաչին, կորուսելոցն յիմարութիւն է. այլ փրկելոցս մեզ՝ զօրութիւն Աստուծոյ: Զի գրեալ է. կորուսից զիմաստութիւն իմաստնոց, եւ զխորհուրդս խորհրդականաց արհամարհեցից: Ո՛ւր իմաստուն, ո՛ւր դպիր, ո՛ւր քննիչ աշխարհիս այսորիկ. ո՞չ ապաքէն յիմարեցոյց Աստուած զիմաստութիւն աշխարհիս այսորիկ: Քանզի իմաստութեամբն Աստուծոյ ոչ ծանեաւ աշխարհ իմաստութեամբն զԱստուած. հաճեցաւ Աստուած յիմարութեամբ քարոզութեանն՝ ապրեցուցանել զհաւատացեալս:

Իսկ որովհետեւ հրեայք նշան հայցեն, եւ հեթանոսք զիմաստութիւն խնդրեն, մեք քարոզեսցուք զխաչեալն Քրիստոս, հրէից գայթակղութիւն, եւ հեթանոսաց յիմարութիւն. բայց նոցին իսկ կոչեցելոցն հրէից եւ հեթանոսաց, զՔրիստոս՝ Աստուծոյ զօրութիւն՝ եւ Աստուծոյ իմաստութիւն:

Դպիրքն ասեն.
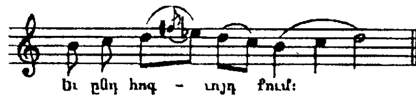


Սարկաւագն ասէ.
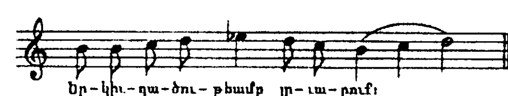


Աւետարանակարդացն ասէ.

Խաղաղութիւն ամենեցուն.

Դպիրքն ասեն.
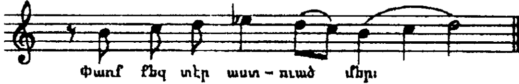


Սարկաւագն ասէ.
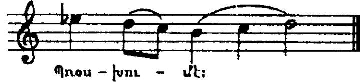


Աւետարանակարդացն ասէ.

Սրբոյ աւետարանիս Յիսուսի Քրիստոսի որ ըստ Յովհաննու.
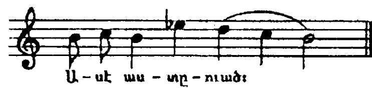
Դպիրքն ասեն.



Սարկաւագն ասէ.



Դպիրքն ասեն.



Եւ ընթեռնուն զաւետարանն.

Տէրն մեր Յիսուս Քրիստոս ասէ.

Հայր, փառաւորեա զանուն քո. եկն բարբառ յերկնից. եւ փառաւոր արարի, եւ դարձեալ փառաւոր արարից:

Եւ ժողովուրդն որ կայր եւ լսէր՝ ասէին որոտումն լինել. կէսքն ասէին, հրեշտակ խօսեցաւ ընդ նմա:

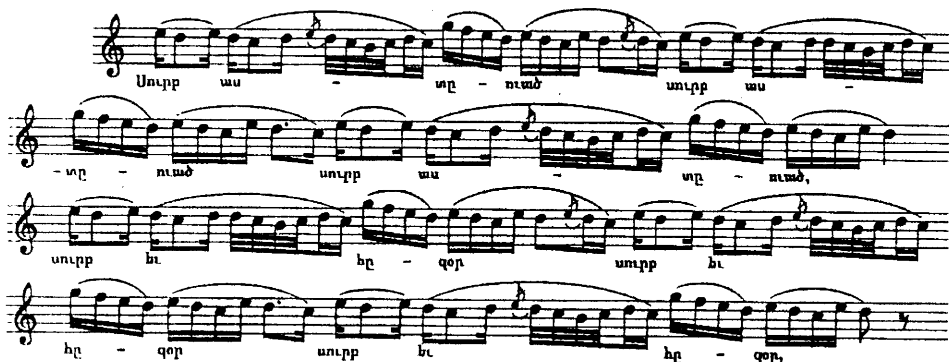
Պատասխանի ետ Յիսուս եւ ասէ. ոչ վասն իմ ինչ եկն բարբառս այս, այլ վասն ձեր:

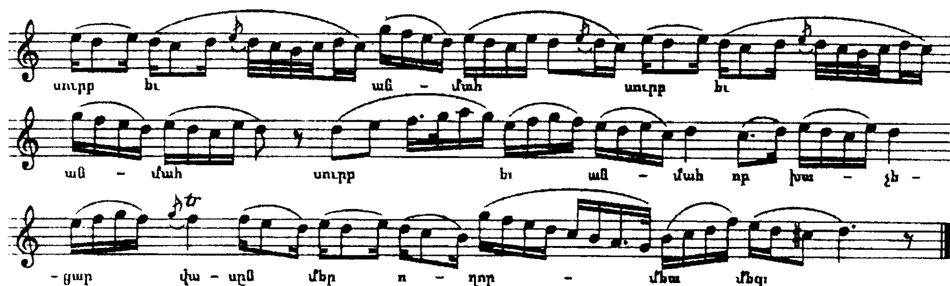
Այժմիկ դատաստան է աշխարհիս այսորիկ. այժմիկ իշխան աշխարհիս այսորիկ ընկեսցի արտաքս:

Եւ ես յորժամ բարձրացայց յերկրէ, զամենեսին ձգեցից առիս:

Զայս ասէր, նշանակեալ թէ որով մահու մեռանելոց իցէ:

Եւ առնուն նոյն կարգաւ զսուրբ խաչափայտն սկտեղըն ի խորանէն եւ ունին բարձրացուցեալ երկու սարկաւագունք կամ քահանայք. եւ կազմեալ թափօր որպէս ասացաւ ի սկզբան ելանեն յեկեղեցւոյն ի բակն վանաց. ասելով.
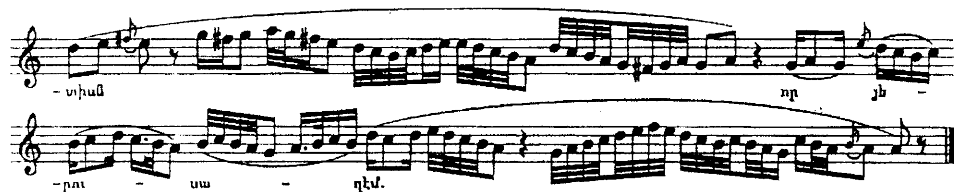




Եւ ի գնալն Թափորով եղանակեն դպիրքն:
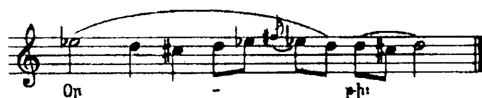
ՇԱՐԱԿԱՆ ԳԿ (17)

Այ - - - սօր
ե - րե - - - -
- ւումն
մե - - - ծի
նա - -
- - ռա - - - -
- գայ - - րի նը - -
- շա - նի տեառն
ա - տու - ծոյ մե - րոյ
փայլ - - եալ
ի նա - ւա - - - կա - - - -



Եւ հասեալ ի կողմն արեւմտից. բոլորին երես յարեւելս. եղեալ զսուրբ խաչափայտն ի վերայ բարձր պատուանդանի կամ գրակալի ի միջին տեղւոջ. չրջապատեալ ի մոմակալաց եւ ի քշոցակրաց. եւ յետոյ նոցա Եպիսկոպոսն ի միջի. եւ այլքն աստի եւ անտի յերկուս Թեւս:
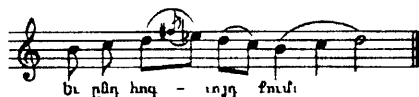
Եւ յորժամ աւարտի չարականն, Սարկաւագունքն գոչեն.



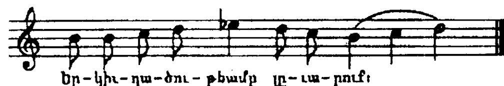
Աւետարանակարգացն ասէ.

Խաղաղութիւն ամենեցուն.

Դպիրքն ասեն.



Սարկաւագն ասէ.



Աւետարանակարգացն ասէ.

Սրբոյ աւետարանիս Յիսուսի Քրիստոսի որ ըստ Յովհաննու:

Տէրն մեր Յիսուս Քրիստոս ասէ.

Եւ ոչ ոք ել յերկինս, եթէ ոչ որ էջն յերկնից՝ որդին մարդոյ, որ էն յերկինս:

Եւ որպէս Մովսէս բարձրացոյց զօձն յանապատին, նոյնպէս բարձրանալ պարտ է որդւոյ մարդոյ:

Զի ամենայն որ հաւատայ ի նա՝ մի՛ կորիցէ, այլ ընկալցի զկեանս յաւիտենականս:

Զի այնպէս սիրեաց Աստուած զաշխարհ՝ մինչեւ զորդին իւր միածին ետ. զի ամենայն որ հաւատայ ի նա՝ մի՛ կորիցէ, այլ ընկալցի զկեանսն յաւիտենականս:

Զի ոչ առաքեաց Աստուած զորդի իւր յաշխարհ՝ թէ դատեսցի զաշխարհ, այլ զի փրկեսցի աշխարհ նովաւ:

Որ հաւատայ ի նա, ոչ դատապարտեսցի. եւ որ ոչ հաւատայ ի նա՝ արդէն իսկ դատապարտեալ է. զի ոչ հաւատաց յանուն միածնի որդւոյն Աստուծոյ:

Եւ այս իսկ է դատաստան, զի լոյս եկն յաշխարհ՝ եւ սիրեցին մարդիկ զխաւար առաւել քան զլոյս. զի էին գործք իւրեանց չարութեան:

Զի ամենայն որ զչար գործէ՝ ատեայ զլոյս. եւ ոչ գայ առ լոյսն, զի մի՛ յանդիմանեսցին գործք նորա:

Իսկ որ առնէ զճշմարտութիւն՝ գայ առ լոյսն, զի յայտնի լիցին գործք նորա թէ Աստուծով գործեցան:

Եւ քարոզէ սարկաւագն բարձր ձայնիւ.

Վասն Սրբազան Հայրապետին մերոյ Տեառն (ՄԿՐՏՉԻ) Կաթողիկոսի եւ ամենայն ուղղափառ Եպիսկոպոսաց, քահանայից եւ սարկաւագաց, եւ ամենայն ուխտի մանկանց սրբոյ եկեղեցւոյս, զտէր աղաչեսցուք:

Եւ Եպիսկոպոսն ասասցէ քառասուն *տէր ողորմեա*. **ձայնակցութեամբ վարդապետաց:**

Սարկաւագն ասասցէ.
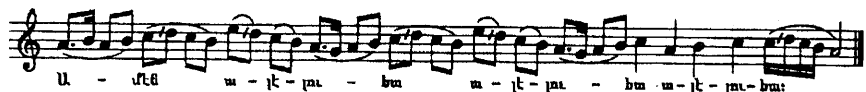


Եւ Եպիսկոպոսն կացեալ ի բարձրաւանդակ տեղւոջ, եւ առեալ զսուրբ խաչն ի սկտեղէն, եւ բարձրացուցեալ ակներեւ ժողովրդեանն տեառնագրեսցէ ասելով.
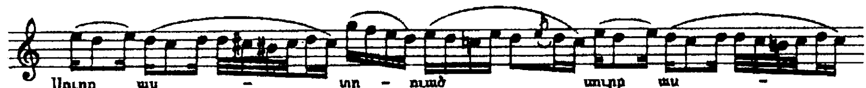
Օրհնեսցի՛ եւ պահպանեսցի՛ եւ նախախնամեալ պահեսցի՞ Արեւելեան կողմն աշխարհիս, եւ Հայրապետութիւն հայոց. եւ ամենայն ուղղափառ եպիսկոպոսունք եւ քահանայք հանդերձ սարկաւագօք, եւ դպրօք. եւ ամենայն ժողովուրդք մեր, արք եւ կանայք, ծերք եւ տղայք. եւ որք հաւատով ժողովեալք են ի սուրբ եկեղեցիս. եւ քաղաք մեր եւ գաւառք. եւ ամենայն բնակեալքն ի նոսա ուղղափառութեամբ. այս նշանաւ սուրբ խաչիս եւ սուրբ աւետարանաւս եւ աւուրս շնորհիւ, անուամբ հօր եւ որդւոյ եւ հոգւոյն սրբոյ, այժմ եւ միշտ եւ յաւիտեանս յաւիտենից:

Վարդապետք եւ քահանայք ձայնակցին վերջին բանից տեառնագրութեանն:

Դպիրքն երգեն.



Եւ դիցեն զսուրբ խաչն ի սկուտղն եւ երթիցեն թափօրով յարեւելեան կողմն ասելով.



- տը - ուած սուրբ աս - տը - ուած,

սուրբ ես հը - զօր սուրբ ես

հը - զօր սուրբ ես հը - զօր,

սուրբ ես ան - մահ սուրբ ես

ան - մահ սուրբ ես ան - մահ որ խա - չե -

- ցար վա - սըն մեր ո - ղոր - մեա մեզ։

Եւ ապա երգեսցեն դպիրք.

ՇԱՐԱԿԱՆ ԳԿ (18)

Քան - - - զի

Որ - շոյլ

կեն - - - դա - -

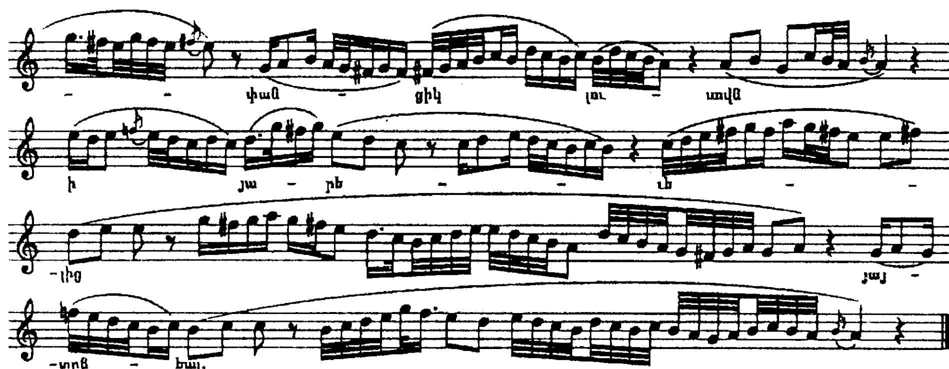
- - - տու

սուրբ

խա - - չին ա - -
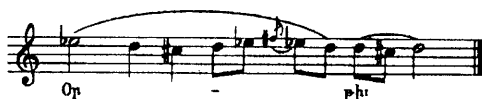
- րե - գակ - - - - նա -

- - կերպ փայլ - մամ - բըն բա - -



Եւ Հասեալ ի կողմն արեւելից ի դուռն եկեղեցւոյն. կանգնեսցին բոլորեալ երես յարեւմուտս:
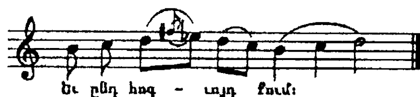
Եւ յաւարտել չարականին ասասցեն սարկաւագունքն.
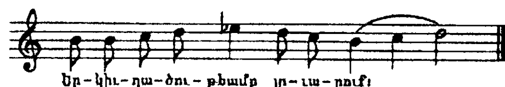


Աւետարանակարդացն ասէ.

Խաղաղութիւն ամենեցուն.

Դպիրքն ասեն.



Սարկաւագն ասէ.



Աւետարանակարդացն ասէ.

Սրբոյ աւետարանիս Յիսուսի Քրիստոսի որ ըստ Մատթէոսի.

Տէրն մեր Յիսուս Քրիստոս ասէ.

Զի որպէս փայլակն որ ելանէ յարեւելից եւ երեւի մինչեւ յարեւմուտս, այնպէս եղիցի գալուստն որդւոյ մարդոյ:

Զի ուր գէշն իցէ, անդր ժողովեսցին արծուիք:

Վաղվաղակի յետ նեղութեան աւուրցն այնոցիկ՝ արեգակն խաւարեսցի, եւ լուսին ոչ տացէ զլոյս իւր, եւ աստեղք անկցին յերկնից, եւ զօրութիւնք երկնից շարժեսցին:

Եւ ապա երեւեսցի նշան որդւոյ մարդոյ յերկինս, եւ յայնժամ կոծեսցին ամենայն ազգք երկրի. եւ տեսցեն զորդի մարդոյ եկեալ ի վերայ ամպոց երկնից զօրութեամբ եւ փառօք բազմօք:

Եւ առաքեսցէ զիրեշտակս իւր փողով մեծաւ, եւ ժողովեսցեն զընտրեալս նորա ի չորից հողմոց՝ ի ծագաց երկնից մինչեւ ի ծագս նոցա:

Ի թզենւոյ անտի ուսարուք զառակն, զի յորժամ նորա ոստքն կակղասցին եւ տերեւն ցցուիցի, գիտէք թէ մերձ է ամառն:

Նոյնպէս եւ դուք յորժամ տեսանիցէք զայս ամենայն, գիտասջիք թէ մերձ է ի դուրս:

Ամէն ասեմ ձեզ, եթէ ոչ անցցէ ազգս այս՝ մինչեւ այս ամենայն եղիցի:

Երկինք եւ երկիր անցցեն, եւ բանք իմ մի անցցեն:

Եւ քարոզեսցէ սարկաւագն.

Վասն խաղաղութեան ամենայն աշխարհի, եւ բարեպաշտ թագաւորաց քրիստոնէից, եւ ամենայն ի քրիստոս հաւատացեալ ժողովրդոց նոցին, զտէր աղաչեսցուք:

Եւ Եպիսկոպոսն ասասցէ քառասուն *Տէր ողորմեա.* **ձայնակցութեամբ այլոցն:**

Եւ սարկաւագն ասասցէ.

Օրհ - նեա տէր
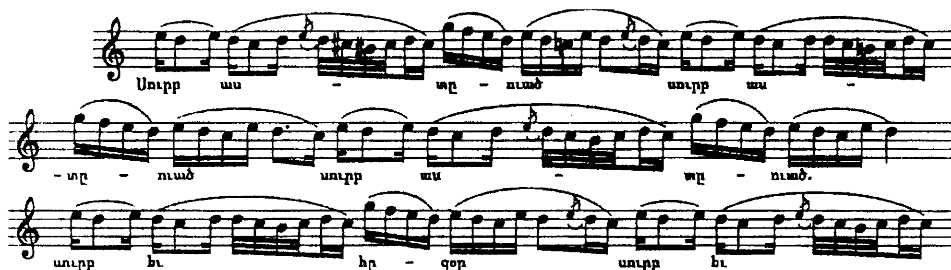
Եւ Եպիսկոպոսն առեալ զսուրբ խաչն նոյնպէս եւ բարձրացուցեալ տեառնագրեսցէ ասելով.

Օրհնեսցի՛ եւ պահպանեսցի՛, եւ նախախնամեալ պահեսցի՜ արեւմտեան կողմն աշխարհիս. եւ թագաւորութիւն, երկիր, եւ ամենայն ժողովուրդք քրիստոնէից. այս նշանաւ սուրբ խաչիս եւ սուրբ աւետարանաւս եւ աւուրս շնորհիւ. անուամբ հօր եւ որդւոյ եւ հոգւոյն սրբոյ, այժմ եւ միշտ եւ յաւիտեանս յաւիտենից:

Եւ դպիրքն ասասցեն.

Ա - մէն ա - լէ - լու - իա ա - լէ - լու - իա ա - լէ - լու - իա:

Եւ եղեալ դարձեալ զսուրբ խաչն ի սկուտղն. երթիցեն թափօրով մինչեւ ի մէջ բակին. եւ ապա դարձցին ի կողմն Հիւսիսոյ ասելով.



Իր - զօր սուրբ եւ իր - զօր.
սուրբ եւ ան - մահ սուրբ եւ
ան - մահ սուրբ եւ ան - մահ որ խա - չե -
- ցար վա - սըն մեր ո - ղոր - մեա մեզ:

Եւ ապա

ՇԱՐԱԿԱՆ ԳԿ (19)

Է ի
յեր - կը - - նից
ցո - - - - լաց - -
- - - - եալ ա - հեղ
եւ ճո - րա - սքանչ հրա - շիւ ցու - ցաւ
առ սուրբ զօր - զո -
- - բայ ըն - շա - ճըն
ան - րու -
- նա - կան.
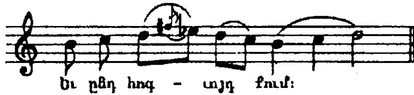
Եւ Հասեալ ի կողմն Հիւսիսոյ ի դուռն վանաց, կանգնեսցեն բոլորեալ երես ի Հարաւ: Եւ զկնի շարականին ասասցեն սարկաւագունք.

Որ - բի:
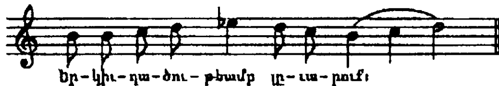
Աւետարանակարդացն ասէ.

Խաղաղութիւն ամենեցուն.

Դպիրքն ասեն.



Սարկաւագն ասէ.



Աւետարանակարդացն ասէ.
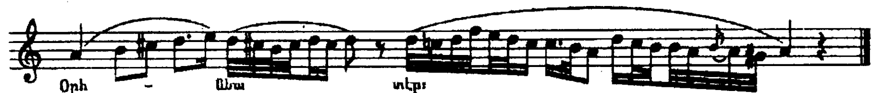
Սրբոյ աւետարանիս Յիսուսի Քրիստոսի որ ըստ Մարկոսի:
Վասն խաչելութեան Տեառն մերոյ Յիսուսի Քրիստոսի:
Եւ ածին արտաքս զի ի խաչ հանցեն զնա: Եւ ունէին պահակ զՍիմոն Կիւրենացի՝ որ ընդ այն անցանէր՝ եկեալ յագարակէ, զհայրն Աղեքսանդրի եւ Ռուփայ. զի բարձցէ զխաչափայտն նորա:
Եւ ածեն զնա ի Գողգոթա՝ տեղի մի, որ թարգմանի տեղի կառափելոյ:
Եւ տային նմա զինի զմռսեալ, եւ նա ոչ առ, եւ հանին զնա ի խաչ:
Եւ բաժանեցին զհանդերձս նորա, արկեալ վիճակս ի վերայ թէ ո՛ զինչ առնուցու:
Էր ժամ երրորդ եւ հանին զնա ի խաչ:
Եւ էր գիր վնասու նորա գրեալ թէ թագաւոր է Հրէից:

Եւ քարոզեսցէ սարկաւագն.

Վասն երկրիս, անդաստանաց, այգեաց՝ եւ այլոց պտղաբերից զոէր աղաչեսցուք:

Եւ եպիսկոպոսն ասասցէ քառասուն *Տէր ողորմեա.* ձայնակցութեամբ այլոցն:
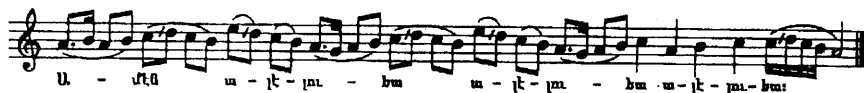
Եւ Սարկաւագն ասասցէ.
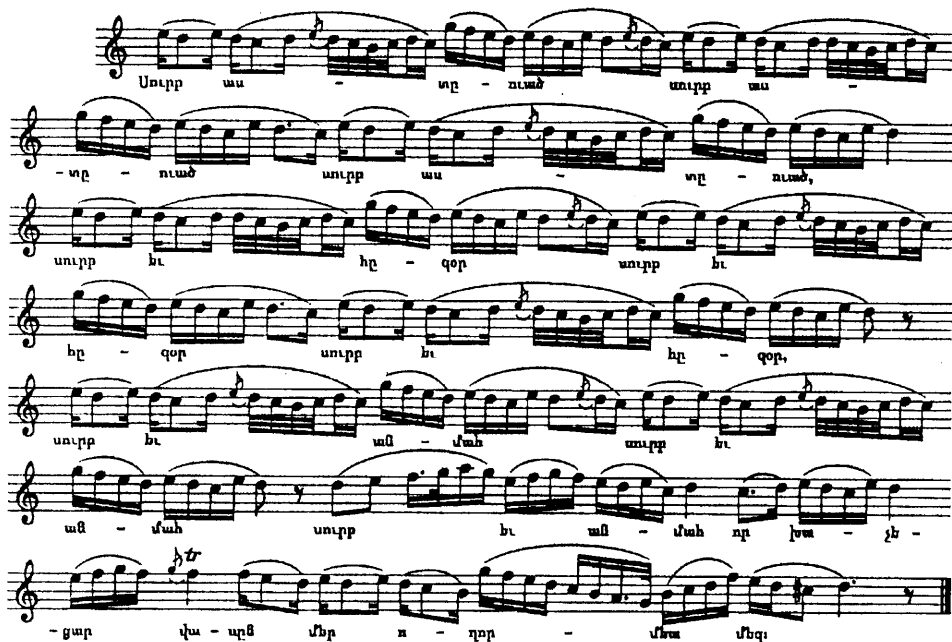


Եւ եպիսկոպոսն առեալ զսուրբ խաչն ի սկուտեղէն եւ բարձրացուցեալ տեառնագրեսցէ ասելով.

Օրհնեսցի՛ եւ պահպանեսցի՛, եւ նախախնամեալ պահեսցի՝ հարաւային կողմն աշխարհիս, երկիրս, անդաստանս, այգիս, եւ պտղաբերութիւնք սոցա. զի փրկեսցին յամենայն վնասատու պատահմանց. եւ լիցին առատաբերք. այս նշանաւ սուրբ խաչիս եւ սուրբ աւետարանաւս եւ աւուրս շնորհիւ, անուամբ հօր եւ որդւոյ եւ հոգւոյն սրբոյ, այժմ եւ միշտ եւ յաւիտեանս յաւիտենից:

Եւ դպիրքն ասասցեն.
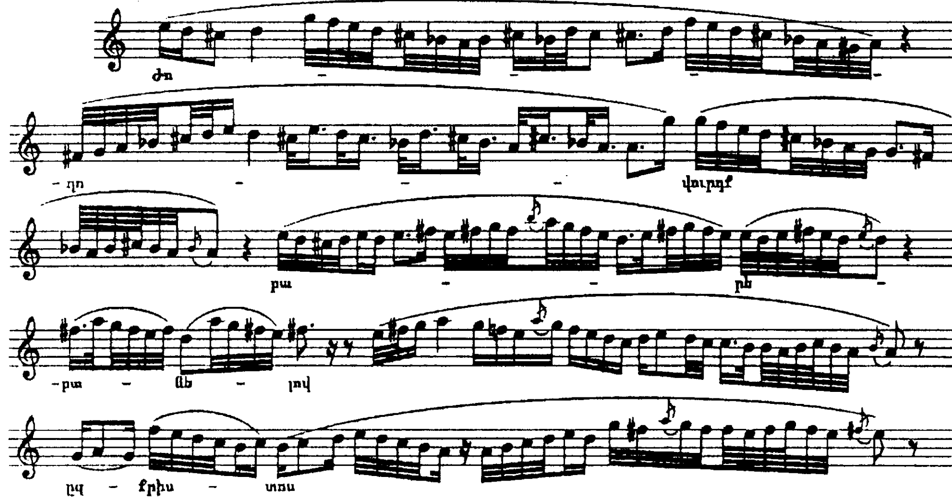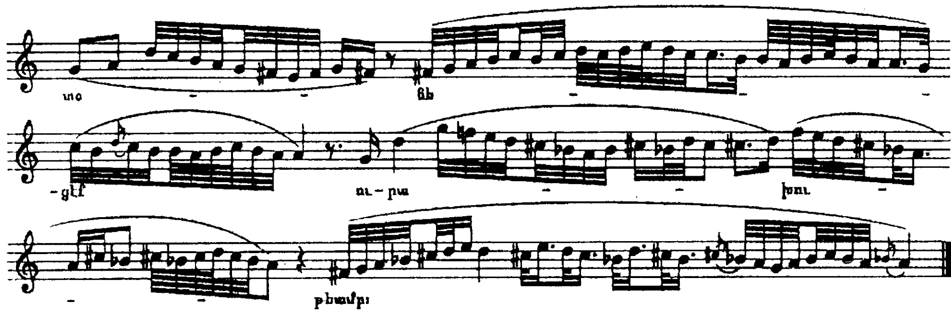


Եւ եղեալ զսուրբ խաչն ի սկուտղն երթիցեն Թափօրով ի կողմն Հարաւոյ ասելով.



Եւ զկնի
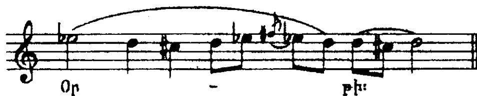
ՇԱՐԱԿԱՆ ԳԿ (20)





Եւ հասեալ ի կողմն հարաւոյ կանգնեսցին բոլորեալ երես ի հիւսիս ըստ վերոգրելոյն:
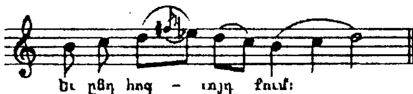
Եւ յաւարտել չարականին ասեն սարկաւագունք.
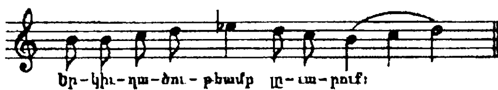


Աւետարանակարդացն ասէ.

Խաղաղութիւն ամենեցուն.

Դպիրքն ասեն.



Սարկաւագն ասէ.



Աւետարանակարդացն ասէ.

Սրբոյ աւետարանին Յիսուսի Քրիստոսի որ ըստ Յովհաննու:

Տէրն մեր Յիսուս Քրիստոս ասէ.

Մի խռովեսցին սիրտք ձեր, այլ հաւատացէք յԱստուած եւ յիս հաւատացէք:

Ի տան հօր իմոյ օթեվանք բազում են. ապա թէ ոչ՝ ասացեալ էր իմ ձեզ, թէ երթամ պատրաստեմ ձեզ տեղի:

Եւ եթէ երթամ եւ պատրաստեմ ձեզ տեղի, դարձեալ գամ եւ առնում զձեզ առ իս. զի ուր եսն իցեմ, եւ դուք անդ իցէք:

Եւ ուր երթամն գիտիցէք, եւ զճանապարհն գիտիցէք:

Ասէ ցնա Թովմաս. տէր, ոչ գիտեմք յո՞ երթաս, եւ զիարդ զճանապարհն կարասցուք գիտել:

Ասէ ցնա Յիսուս. ես եմ ճանապարհ եւ ճշմարտութիւն եւ կեանք. ոչ որ գայ առ հայր եթէ ոչ ինեւ:

Եթէ զիս գիտէիք, ապա եւ զհայրն իմ գիտէիք, եւ այսուհետեւ գիտասջիք զնա:

Ասէ ցնա Փիլիպպոս. տէր, ցոյց մեզ զհայր եւ շատ է մեզ:

Ասէ ցնա Յիսուս. այսչափ ժամանակս ընդ ձեզ եմ, եւ ո՞չ ծանեար զիս Փիլիպպէ. որ ետեսն զիս՝ ետես զհայրն, եւ դու զիա՞րդ ասես եթէ ցոյց մեզ զհայր:

Ո՞չ հաւատաս եթէ ես ի հայր եւ հայր յիս է. զբանս զոր ես խօսիմ ընդ ձեզ, ոչ եթէ յանձնէ ինչ խօսիմ, այլ հայրն՝ որ յիս բնակեալ է, նա գործէ զգործսն:

Հաւատա՞յք ինձ եթէ ես ի հայր եւ հայր յիս:

Ապա թէ ոչ գոնէ վասն գործոցն հաւատացէք ինձ. ամէն ամէն ասեմ ձեզ, թէ որ հաւատայն յիս, զգործսն զոր ես գործեմ եւ նա գործեսցէ, եւ մեծամեծս եւս քան զնոյնս գործեսցէ, զի ես առ հայր երթամ:

Եւ զոր ինչ խնդրիցէք յանուն իմ, արարից զայն:
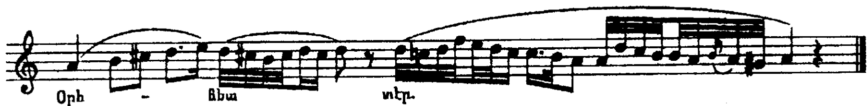
Զի փառաւորեսցի հայր յորդի:

Քարոզեսցէ սարկաւագն.

Վասն վանօրէից, անապատաց, եւ ամենայն եկեղեցեաց մերոց, զտէր աղաչեսցուք:

Եւ եպիսկոպոսն ասասցէ քառասուն *Տէր ողորմեա* **ձայնակցութեամբ այլոցն:**
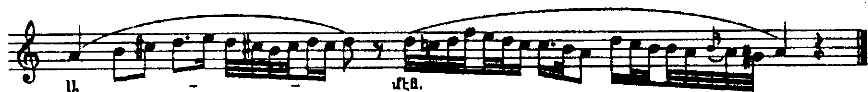
Եւ Սարկաւագն ասասցէ.



Եւ եպիսկոպոսն առեալ զսուրբ խաչն եւ բարձրացուցեալ տեառնագրեսցէ ասելով.

Օրհնեսցի եւ պահպանեսցի, եւ նախախնամեալ պահեսցի՝ Հիւսիսային կողմն աշխարհիս. վանք, անապատք, եւ ամենայն եկեղեցիք հայոց՝ հանդերձ եկեղեցականօք եւ ժողովրդովք. զի լիցին ի շինութեան, եւ բարեկարգութեան եւ ի խաղաղութեան. այս նշանաւ սուրբ խաչիս եւ սուրբ աւետարանաւս եւ աւուրս շնորհիւ, մնուամբ հօր եւ որդւոյ եւ հոգւոյն սրբոյ, այժմ եւ միշտ եւ յաւիտեանս յաւիտենից:

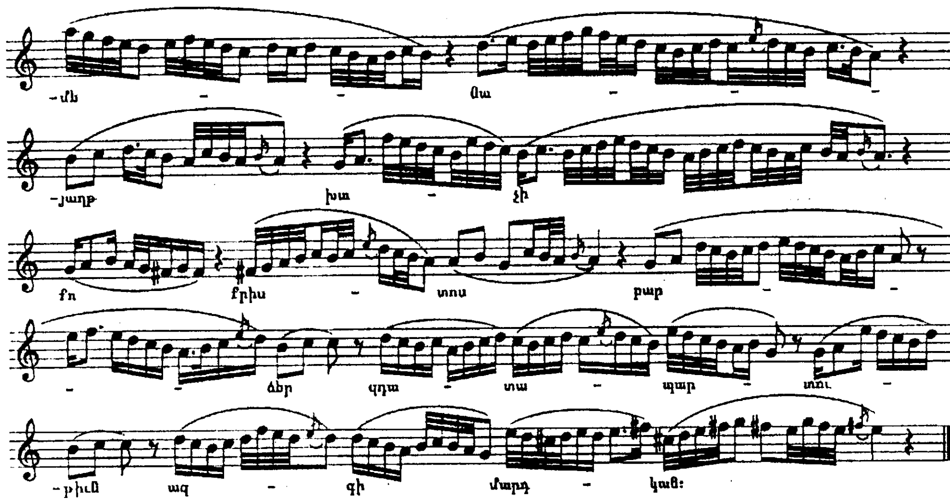
Դպիրքն ասասցեն.



Եւ եղեալ զսուրբ խաչն ի սկուտղն երթիցեն թափօրով յեկեղեցին, ասելով.

ՇԱՐԱԿԱՆ ԲԶ (21)





եւ ի մերձենալ ի դուռն Եկեղեցւոյն սկսանի Եպիսկոպոսն.

Օրհնութիւն եւ փառք հօր եւ որդւոյ եւ հոգւոյն սրբոյ, այժմ եւ միշտ եւ յաւիտեանս յաւիտենից. Ամէն:

Սարկաւագն քարոզէ.
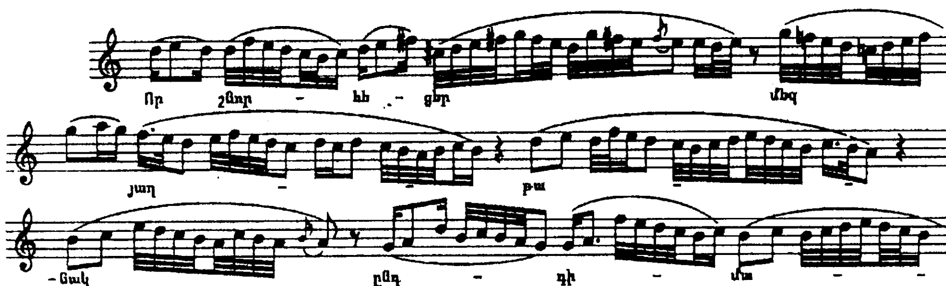
Սուրբ խաչիւ աղաչեսցուք զտէր. զի սովաւ փրկեսցէ զմեզ ի մեղաց՝ եւ կեցուսցէ շնորհիւ ողորմութեան իւրոյ: Ամենակալ տէր աստուած մեր. կեցո՛ եւ ողորմեա՛:

եպիսկոպոսն կացեալ ի դուռն եկեղեցւոյն եւ դառնալով առ ժողովուրդն օրհնէ եւ ասէ.

Պահպանեա՛ զմեզ Քրիստոս Աստուած մեր ընդ հովանեաւ սուրբ եւ պատուական խաչիդ քով ի խաղաղութեան. փրկեա՛ յերեւելի եւ աներեւոյթ թշնամեաց: Արժանաւորեա՛ գոհութեամբ փառաւորել զքեզ ընդ հօր եւ ընդ սրբոյ հոգւոյդ, այժմ եւ միշտ եւ յաւիտեանս յաւիտենից. Ամէն:

Դպիրքն որք մտեալ են Թափորով յեկեղեցին սկսանին դարձեալ ասել.

ՇԱՐԱԿԱՆ ԲՋ (22)



- - մար - տու - թեան
վա - - - ձել զզօ - րու -
-թիւ - նըս թըշ - նամ - ւոյն։
Սո - վաւ ըզ - կեա - նըս մեր
խա - ղա - ղա - -
- - - ցո մի - այն
բա - րե -
-պաշ- եւ փըր - կեա յա - մե -
-նայն փոր - ձու - թե - նէ։

Եւ յասելն գչարականն դպիրքն մտանեն Թափորով ի դասն եւ կանգնին ի միջին. իսկ սարկաւագունք եւ քահանայք եւ վարդապետք եւ եպիսկոպոսն որ գան զկնի նոցա ելանեն ի բեմն. հանգուցանեն զսուրբ խաչն ի վերայ սեղանոյն ըստ առաջնոյն. եւ կանգնին յերկուս կողմանս բեմին. երես ի ժողովուրդն:

Յաւարտ չարականին Սարկաւագն քարոզէ.

Եւ եւս խաղաղութեան զՏէր աղաչեսցուք.

Եւ եպիսկոպոսն արկանէ խունկ եւ ասէ.

Օրհնութիւն եւ փառք Հօր եւ Որդւոյ եւ Հոգւոյն Սրբոյ, այժմ եւ միշտ եւ յաւիտեանս յաւիտենից. Ամէն:

Ապա Եպիսկոպոսն խնկարկէ շուրջանակաւ՝ սեղանոյն եւ պաշտօնէից եւ ժողովրդեան. մինչ դպիրքն երգեն.

ՇԱՐԱԿԱՆ ԲԿ (23)

Միջակ

խա - չի քո Քրիս - տոս եր - կըր -
- պա - - գա - նեմք եւ ըզ - սուրբ թա - ղումն -
- մըն քո մե - ծա - ցու - ցա - նեմք եւ
ըզ - սուրբ յա - րու - թիւ - նըդ քո փա - ռա - -
- ւո - րեմք ե - կայք հա - ւա - տաց - եալք
եր - կըր - պա - գես - ցուք Քրիս - տո - սի Աս - տու -
- ծոյ մե - րոյ վա - սըն զի եկն ի
ձե - ռըն խա - չին իւ - րոյ շնոր - հեաց
պար - գեւս աշ - խար - հի սուրբ ա -
- - տը - ւած սուրբ եւ ըզ -
- զօր սուրբ եւ ան - մահ որ խա - չե -
- ցար վա - սըն մեր ո - ղոր - մեա մեզ

Յորդոր

Փառք սուրբ խա - չիդ ա - յէ - լու - իա խա - չե - ցե - լոյդ
ա - յէ - լու - իա, սուրբ յա - րու - թեանդ ա - յէ - լու - իա:
Նը - շա - նե - ցաւ առ մեզ լոյս ե - րե - սաց քոց եւ ե - տուր ու -

-րա-խու-թիւն սըր-տից մե-րոց: Ի պըտ-ղոյ ցո-րե-նոյ գին-ւոյ եւ
Երիցս կրկնել՛ եւայլն
ձի-թոյ իւր-եանց լը-ցու-ցեր ըզ-նո-սա. փառք սուրբ խա-չիդ
փառք եւ եր-կըր-պա-գու-թիւն հօր եւ որդ-ւոյ եւ հոգ-ւոյն սըր-բոյ, այժմ եւ
եւայլն
միշտ եւ յա-ւիտ-եանս յա-ւի-տե-նից, ա-մէն: փառք սուրբ խա-չի
խա-չըն կե-նա-րար որ ե-ղեւ մեզ փըր-կու-
-թիւն ապ-վան ա-մե-նե-քեան ըզ-քեզ
բա-րե-բա-նեմք:

Եւ ի կատարել շարականին սարկաւագն քարոզէ.

Սուրբ խաչիւ աղաչեսցուք զտէր զի սովաւ փրկեսցէ զմեզ ի մեղաց եւ կեցուսցէ շնորհիւ ողորմութեան իւրոյ: Ամենակալ տէր աստուած մեր. կեցո՛ եւ ողորմեա՛:

Եւ Եպիսկոպոսն օրհնէ սուրբ նշանաւ եւ ասէ.

Պահպանեա զմեզ Քրիստոս Աստուած մեր. ընդ հովանեաւ սուրբ եւ պատուական խաչիդ քով ի խաղաղութեան. փրկեա՛ յերեւելի եւ աներեւոյթ թշնամւոյն: Արժանաւորեա՛ գոհութեամբ փառաւորել զքեզ ընդ հօր եւ ընդ սրբոյ հոգւոյդ, այժմ եւ միշտ եւ յաւիտեանս յաւիտենից. Ամէն:

Աստէն զանց առնեն սովորաբար զհասարակաց կարգն կատարել. եւ սկսանին զկանոն մեծի խաչահանգստին:



Եպիսկոպոսն ունի ի ձեռին զսուրբ նշանն, եւ լուսարարապետն մատուցեալ բանայ զարկղն սրբոց նշխարաց, եւ տայ զմասունսն դաստառակօք ի ձեռս միոյ միոյ ի վարդապետաց քահանայից եւ սարկաւագաց՝ եւ ամենեքին կանգնին կիսաբոլոր ի մի չար առաջի սեղանոյն երես ի ժողովուրդն, եւ երկու դպիրք ունին զանօթն ջրոյն առաջի Եպիսկոպոսին:
Եւ սարկաւագն քարոզէ.

Եւ եւս խաղաղութեան զՏէր աղաչեսցուք.

Եւ եպիսկոպոսն ասէ.

Օրհնութիւն եւ փառք հօր եւ որդւոյ եւ հոգւոյն սրբոյ. այժմ եւ միշտ եւ յաւիտեանս յաւիտենից. Ամէն:

Դպիրքն սկսանին երգել բարձրաձայն.

ՇԱՐԱԿԱՆ ԴԶ (24)

Միջակ

Զօ-րու-թիւն սուրբ խա-չի քո Քրիս-տոս որ կանգ-նե-ցեր ի փրկու-
-թիւն աշ-խար-հի, առ պա-հես-ցէ ըզ-մեզ յա-մե-նայն փոր-ձու-թե-նէ:
Քան-զի ի սմա բարձ-րա-ցար աս-տը-ուած եւ ի սմա հե - ղեր ըզ-
պատ-ուա-կան սուրբ զա-րիւ-նըդ. առ պա-հես-ցէ ըզ-մեզ յա-մե-նայն փոր-ձու-թե-նէ։
Եւ ըզ-քո մի-ած-նա-ծին ըզ-գա-լուս-տըդ նը-շա-նաւ խա-չի քո
ցու - ցեր աշ-խար-հի, առ պա-հես-ցէ ըզ-մեզ յա-մե-նայն փոր-ձու-թե-նէ:

Աստ-ուած մար-դա-սէր որ զմարմ-նա-ւորն ար-դա-րա-ցու-ցեր Քա-ւե-ա զիս ըզ-մե-ղա-ւորս։
Որ քղան-ցիւ հան-դեր-ձի քո զմեր-ձեց-եալն ի քեզ բը-ժըշ-կե-ցեր, Քա-ւե-ա զիս ըզ-մե-ղա-ւորս։
Որ բա-նիւ հրա-մա-նի քո զան-դա-մա-լոյծն ա-ռող-ջա-ցու-ցեր Քա-ւե-ա զիս ըզ-մե-ղա-ւորս։

Որ զա-նա-զան վի-րօք մե-ղաց հա-րեալ հո-գիս ի թըշ-նամ-ւոյն եւ
ի բազ-մա-պա-տիկ հի-ւան-դու-թիւնս կա-րօ-տա-ցեալ մար-
-դա-սի-րիդ բառ-նա-լոյ ըզ-ցա-ւըս մեր վասն ո-րոյ
բը-ժըշ-կեա ըզ-մեզ Քրիս-տոս որ-պէս մար-դա-սէր։
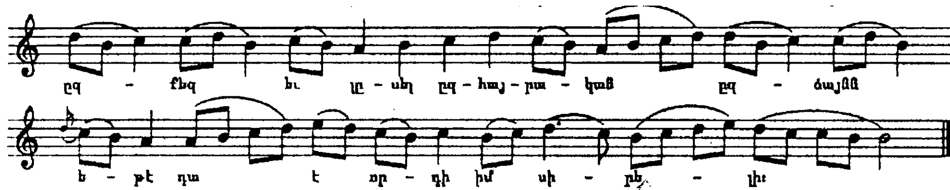
Որ ե-կիր ի փըր-կու-թիւն մարդ-կան ծնըն-դեամբ կու-սին մա-րի-ամ,
եւ կեն-դա-նա-րար քո յա-րու-թեամբդ հրա-ւի-րե-
-ցեր ըզ-մա-հաց-եալքս ի յա-րու-թիւն ան-մա-հու-թեան վասն ո-րոյ
ա-ղա-չա-նեմք մեք քո կե-ցո զմեզ փըր-կիչ։

Առ քեզ ա-պա-ւի-նիմք ա-մե-նա-սըր-բու-հի գե-րա-գոյն եւ
հրա-շա-լի եւ բաշ-խող բա-րու-թեանց ար-քիւք եւ ծա-ռա-յեաց եւ համ-
-գիստ աշ-խա-տե-լոց եւ ե-ղեր վե-րըն-կալ աս-տուա-ծա-յին բա-նին։
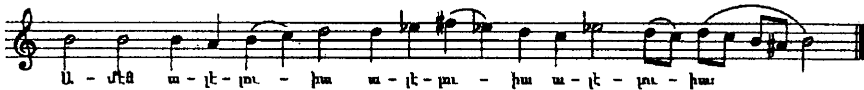
Այ-սօր ընդ-նու-թեամբ սըր-բո-ցըն զուար-թա-նայ ե-կե-ղե-ցի ու-րա-խու-
-թեամբ մե-ծաւ համ-դերձ որդ-ւովք իւ-րովք տօ-նե-լով զյի-շա-տակ սո-ցա։
Փառք հօր եւ որդ-ւոյ եւ հոգ-ւոյն սըր-բոյ։
Սո-քա են դեղ կե-նաց պար-գեւ-եալ մեզ ի Քրիս-տո-սէ
ի բը-ժըշ-կու-թիւն պա-տուա-կան սուրբ ար-եամբն իւ-րեանց։
Այժմ եւ միշտ եւ յա-ւի-տեանս, յա-ւի-տե-նից, ա-մէն։

Եւ երգեն պաշտօնեայքն ի բեմէն.

Սըր-բեա տէր զմե-ղուց-եալ քո ծա-ռա-յիցս
ըզ-գա-յա-րան եւ շնոր-հեա տե-սա-նել



Դպիրքն երգեն.
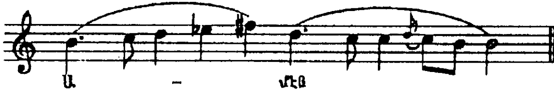


Եպիսկոպոսն սկսանի եւ ամենայն պաշտօնեայք երգեն ի միասին.

Օրհնեսցի եւ սրբեսցի ջուրս այս նշանաւ սուրբ կենաց փայտիւս եւ սուրբ աւետարանաւս եւ ամենայն սրբոց մասամբքս եւ աւուրս շնորհիւ անուամբ հօր եւ որդւոյ եւ հոգւոյն սրբոյ, այժմ եւ միշտ եւ յաւիտեանս յաւիտենից.

Եւ այսպէս կրկնեն երիցս. մխելով զսուրբ խաչն եւ զսուրբ մասունսն ի ջուրն եւ տեառնագրեն եպիսկոպոսն եւ վարդապետք եւ քահանայք ի վերայ ջրոյն. ըստ սովորութեան.

Եւ ի վերջն ասեն դպիրքն.



Եպիսկոպոսն եւ այլք երգեն.

Օրհնութիւն եւ փառք հօր եւ որդւոյ եւ հոգւոյն սրբոյ, այժմ եւ միշտ եւ յաւիտեանս յաւիտենից. Ամէն:

Սարկաւագն քարոզէ.

Վասն հիւանդաց եւ ամենայն վշտացելոց՝ աղաչեսցուք զփրկիչն մեր Քրիստոս. զի ողորմեսցի ըստ մեծի ողորմութեան իւրում. եւ բժշկեսցէ զախտս եւ զհիւանդութիւնս հոգւոց՝ եւ մարմնոց ծառայից իւրոց. եւ կատարեալ առողջութեամբ հասուսցէ զամենայնսն ի մշտնջենաւոր եւ յանախտ կեանս: Որ առաքեցաւ ի հօրէ ի բժշկութիւն ազգի մարդկան՝ միածին որդին աստուծոյ. տէր մեր եւ փրկիչ յիսուս Քրիստոս. կեցո՛ եւ ողորմեա՛:

Եւ եպիսկոպոսն ասէ.

Փարատեա զցաւս եւ բժշկեա՛ զհիւանդութիւնս ի ժողովրդենէ քումմէ տէր աստուած մեր. եւ շնորհեա՛ ամենեցուն զկատարեալ առողջութիւն նշանաւ ամենայաղթ խաչիւ քով. որով բարձեր զտկարութիւն ազգի մարդկան, եւ դատապարտեցեր զթշնամին կենաց եւ փրկութեան մերոյ: Դու ես կեանք մեր եւ փրկութիւն բարերար եւ

բազումողորմ աստուած. որ միայն կարող ես թողուլ զմեղս՝ եւ մերժել զախտս եւ զհիւանդութիւնս ի մէնջ. որում յայտնի են պետք կարեաց մերոց. պարգեւիչդ բարեաց՝ պարգեւեա՛ զառատ ողորմութիւն քո ի վերայ արարածոց քոց՝ ըստ իւրաքանչիւր պիտոյից. յորոց հանապազ փառաւորեալ գովի ամենասուրբ երրորդութիւնդ. այժմ եւ միշտ եւ յաւիտեանս յաւիտենից. Ամէն:

Սարկաւագն քարոզէ դարձեալ.

Սուրբ խաչիւս աղաչեսցուք զտէր. զի սովաւ փրկեսցէ զմեզ ի մեղաց՝ եւ կեցուսցէ շնորհիւ ողորմութեան իւրոյ: Ամենակալ տէր աստուած մեր. կեցո՛ եւ ողորմեա՛:

Եւ մի ոմն ի վարդապետաց ասէ.

Պահպանեա՛ զմեզ Քրիստոս Աստուած մեր՝ ընդ հովանեաւ սուրբ եւ պատուական խաչիդ քով ի խաղաղութեան՝ փրկեա՛ յերեւելի եւ աներեւոյթ թշնամւոյն: Արժանաւորեա՛ գոհութեամբ փառաւորել զքեզ ընդ հօր եւ ընդ սրբոյ հոգւոյդ, այժմ եւ միշտ եւ յաւիտեանս յաւիտենից. Ամէն:

Դարձեալ քարոզէ սարկաւագն.

Սուրբ զաստուածածինն՝ եւ զամենայն սուրբս բարեխօս արասցուք առ հայր ի յերկինս. զի կամեցեալ ողորմեսցի՝ եւ գթացեալ կեցուսցէ զարարածս իւր. Ամենակալ տէր աստուած մեր. կեցո՛ եւ ողորմեա՛:

Միւս ոմն ի վարդապետաց ասէ.

Ընկալ տէր զաղաչանս մեր՝ բարեխօսութեամբ սուրբ աստուածածնին անարատ ծնողի միածնի որդւոյ քոյ. եւ աղաչանօք ամենայն սրբոց քոց. եւ որոց այսօր է յիշատակ: Լո՛ւր մեզ տէր, եւ ողորմեա՛. Թողեա՛ քաւեա՛ եւ թո՛ղ զմեղս մեր: Արժանաւորեա՛ գոհութեամբ փառաւորել զքեզ ընդ որդւոյ եւ ընդ սրբոյ հոգւոյդ. այժմ եւ միշտ եւ յաւիտեանս յաւիտենից. Ամէն:

Դարձեալ քարոզէ սարկաւագն.

Սուրբ ճգնաւորօքն աղաչեսցուք զտէր. որք զչարսն պարտեցին. Թեղութեանցն համբերեցին: Լուսեղէն եւ երկնային անթառամ պսակացն արժանի եղեն: Աղօթիւք նոցա եւ բարեխօսութեամբ մեզ ողորմեսցի: Ամենակալ տէր աստուած մեր. կեցո՛ եւ ողորմեա՛:

Միւս ոմն ի վարդապետաց ասէ.

Պսակիչ սրբոց քրիստոս, որ պսակես զսուրբս քո, եւ առնես զկամս երկիւղածաց քոց, եւ նայիս սիրով եւ քաղցրութեամբ յարարածս քո: Լո՛ւր մեզ յերկնից ի սրբութենէ

քումմէ բարեխօսութեամբ սուրբ աստուածածնին, եւ աղաչանօք ամենայն սրբոց քոց, եւ որոց այսօր է յիշատակ: Լո՛ւր մեզ տէր եւ ողորմեա՛. ներեա՛ քաւեա՛ եւ թո՛ղ զմեղս մեր: Արժանաւորեա՛ գոհութեամբ փառաւորել զքեզ ընդ հօր եւ ընդ սուրբ հոգւոյդ, այժմ եւ միշտ եւ յաւիտեանս յաւիտենից. Ամէն:

Եւ եպիսկոպոսն ասէ զ*Հայր մերն* եւ արձակէ զժողովուրդն:

Եւ տան զսուրբ մասունսն սկտեղբ ի ձեռս բարեպաշտ եւ ուխտաւոր մանկանց որք կնքահարքն ասեն. որք եւ նստին ի վերայ բեմին. եւ ժողովուրդն մատուցեալ համբուրէ զսուրբ նշխարսն հաւատովք եւ եռանդեամբ. եւ օրհնէ զտէր զտուիչն շնորհաց ուխտաւորաց իւրոց:

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

1.-*Տե՛ս* «Արմաշ», «Արմաշի Դպրեվանք», *Հայկական Համառօտ Հանրագիտարան*, Հատոր 1, Երեւան, 1990, էջ 391-392:

2.-*Տե՛ս* Արիստակէս Քհնյ. Հիսարլեան, *Պատմութիւն Հայ ձայնագրութեան եւ կենսագրութիւնք երաժիշտ ազգայնոց 1768-1909*, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 89:

3.-Իր համառօտ կենսագրութիւնն ու գործը *տե՛ս* Շ. Նարդունի, *Յակոբոս Այվազեան, երաժշտապետ*, Փարիզ, 1958:

4.-*Տե՛ս* «Արմաշի Դպրեվանքի մատենադարան», *Հայկական Համառօտ Հանրագիտարան*, Հատոր 1, Երեւան, 1990, էջ 392:

5.-*Տե՛ս* Ա. Ա. Մուշեղեան, «Արմաշի դպրեվանքը եւ նրա երաժշտական աւանդոյթները», *Բանբեր Երեւանի Համալսարանի*, Երեւան, 1988, թիւ 3 (66), էջ 117-118:

6.-*Տե՛ս* անդ, էջ 117-118:

7.-*Տե՛ս* Շ. Նարդունի, նշ. աշխ.ը, Փարիզ, 1958, էջ 94:

8.-Անդ, էջ 84:

9.-Ա. Ա. Մուշեղեան, նշ. յօդ.ը, էջ 115:

10.-Արիստակէս Քհնյ. Հիսարլեան, նշ. աշխ.ը, էջ 166:
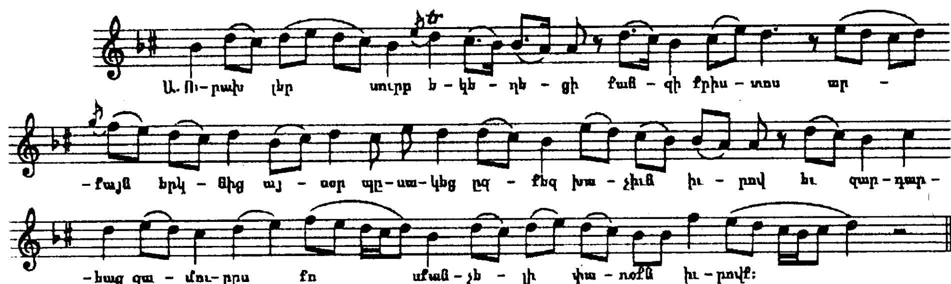
11.-*Տե՛ս* Ա. Հիսարլեան, նշ. աշխ.ը, էջ 165:

12.-*Տե՛ս* «Եկեղեցական, դպրոցական, բարեգործական, գրական, գիտական եւ արուեստագիտական թուականներ վերջին դարերու Հայ տարեգրութիւններէն քաղուած», *1904 Ընդարձակ տարեցոյց Ս. Փրկչեան Հիւանդանոցի Հայոց*, Կ. Պոլիս, 1904, էջ 88:

13.-*Տե՛ս* Ա. Ա. Մուշեղեան, նշ. յօդ.ը, էջ 114:

14.-ԳԱԹՅԱԴ թիւ 7-ին մէջ (Տետր Ը., էջ 91), «Ուրախ լեր սուրբ եկեղեցի» շարականը ձայնագրուած է այսպէս.

ԿԱՆՈՆ ՇՈՂԱԿԱԹԻՆ
Օրհնութիւն ԳՁ



15.-*Կանոն երկրորդ Ծաղկազարդի* Մանկունքը՝ «Ի քեզ եմք ապաւինեալ», չկայ ԳԱԹՅԱԴ թիւ 7-ին մէջ:

ԳԱԹՅԱԴ թիւ 7-ին մէջ (Տետր Զ., էջ 99), «Մարգարէից գերագոյն» շարականը ձայնագրուած է այսպէս.

ԿԱՆՈՆ ԾՆՆԴԵԱՆ ՅՈՎՀԱՆՆՈՒ ՄԿՐՏՉԻ
Մանկունք Դկ

Ա. Մար-գա-րէ-ից գե-րա-գոյն եւ մեծ ի ծնունդ-ղըս կա-նանց որ
ըզ-տնօ-րէ-նու-թիւն աստ-ուած որդ-ւոյն ի յար-գան-դի ծան-եար հոգ-
-ւովն ա-ղա-չեա զաս-տը-ուած վա-սըն ման-կանց ե-կե-ղեց-ւոյ։

ԳԱԹՅԱԴ թիւ 7-ին մէջ (Տետր Բ., էջ 72), «Նախասարկաւագ եւ առաջին մարտիրոս» շարականը ձայնագրուած է այսպէս.

ԿԱՆՈՆ ՍՐԲՈՑՆ ՍՏԵՓԱՆՆՈՍԻ ՆԱԽԱՎԿԱՑԻՆ
Մանկունք Դկ

Ա. Նա-խա-սար-կա-ւագ եւ ա-ռա-ջին մար-տի-րոս որ ի քրիս-տո-սէ
պը-սա-կե-ցար եւ յերկ-նա-նեմ յա-ռա-գաս-տին
պայ-ծա-ռաց-եալ բերկ-րե-ցար ա-ղա-չեա զաս-տը-ուած
շնոր-հել մեզ ըզ-կեանս ան-վախ-ճան։

ԳԱԹՅԱԴ թիւ 7-ին մէջ (Տետր Դ., էջ 23), «Որ կոչեցեր զհեռացեալքս» շարականը ձայնագրուած է այսպէս.

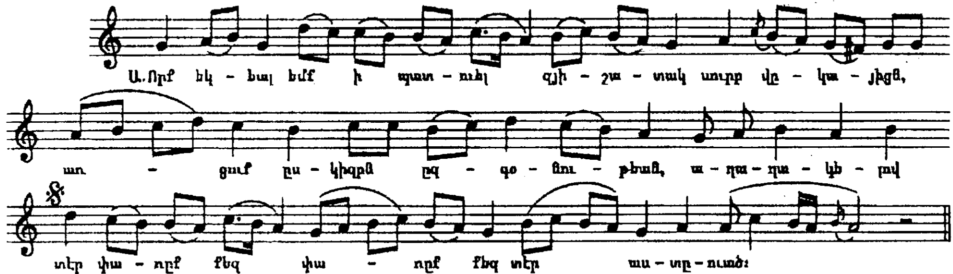
ԿԱՆՈՆ ՍՐԲՈՑՆ ԳՐԻԳՈՐԻ ԼՈՒՍԱՒՈՐՉԻՆ
Ողորմեա Դկ

Ա. Որ կո-չե-ցեր ըզ-հե-ռաց-եալ-քս ի հար-սա-նիս քո մի-ած-նին
ըմ-պել զբա-ժակն ի-մաս-տու-թեան ի ձե-ռըն սըր-բոյն գրի-գո-րի
բա-րե-խօ-սու-թեամբ սո-րա ո-ղոր-մեա մեզ աս-տը-ուած։

Կանոն եօթանասուն եւ երկու աշակերտաց Քրիստոսի Օրհնութիւնը՝ «Իմաստութիւն երկնային», չկայ ԳԱԹՅԱԴ թիւ 7-ին մէջ:
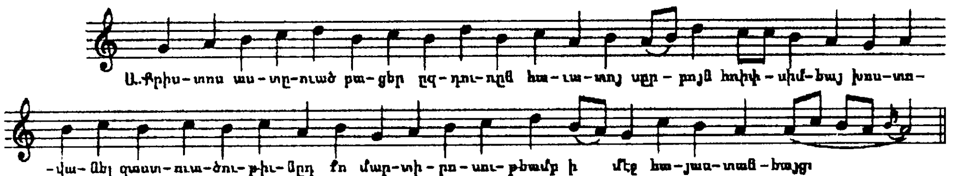
ԳԱԹՅԱԴ թիւ 7-ին մէջ (Տետր Ժ., էջ 20), «Որք եկեալ եմք ի պատուել» շարականը ձայնագրուած է այսպէս.

ԿԱՆՈՆ ՄԱՐՏԻՐՈՍԱՑ
Մանկունք Դ Կ
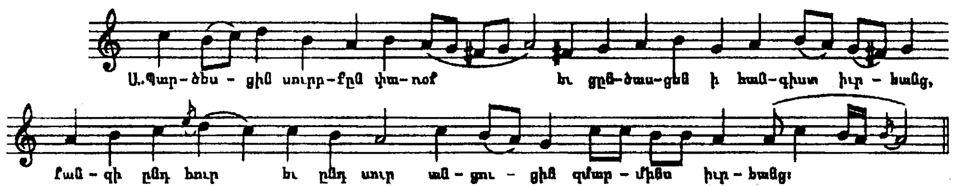


ԳԱԹՅԱԴ թիւ 7-ին մէջ (Տետր Ջ., էջ 136), «Քրիստոս Աստուած բացեր զդուռն» շարականը ձայնագրուած է այսպէս.

ԿԱՆՈՆ ՍՐԲՈՑՆ ՀՌԻՓՍԻՄԵԱՆՑ
Ողորմեա Դ Կ
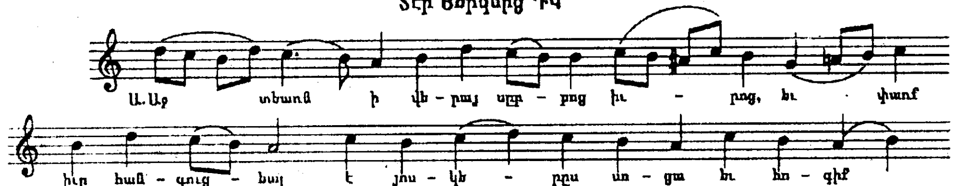


ԳԱԹՅԱԴ թիւ 7-ին մէջ (Տետր Ժ., էջ 18), «Պարծեսցին սուրբքն փառօք» շարականը ձայնագրուած է այսպէս.
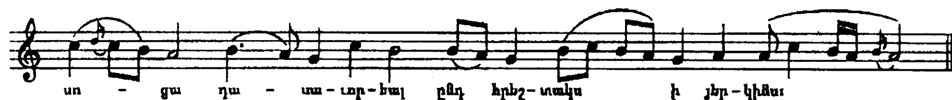
ԿԱՆՈՆ ՄԱՐՏԻՐՈՍԱՑ
Տէր Երկնից Դ Կ



ԳԱԹՅԱԴ թիւ 7-ին մէջ (Տետր Ժ., էջ 18), «Աջ տեառն ի վերայ սրբոց» շարականը ձայնագրուած է այսպէս.
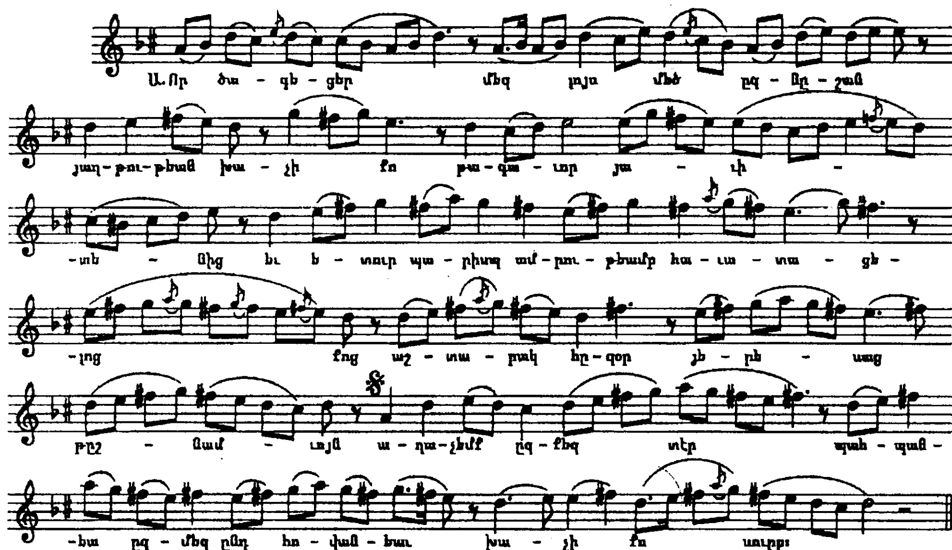
ԿԱՆՈՆ ՄԱՐՏԻՐՈՍԱՑ
Տէր Երկնից Դ Կ
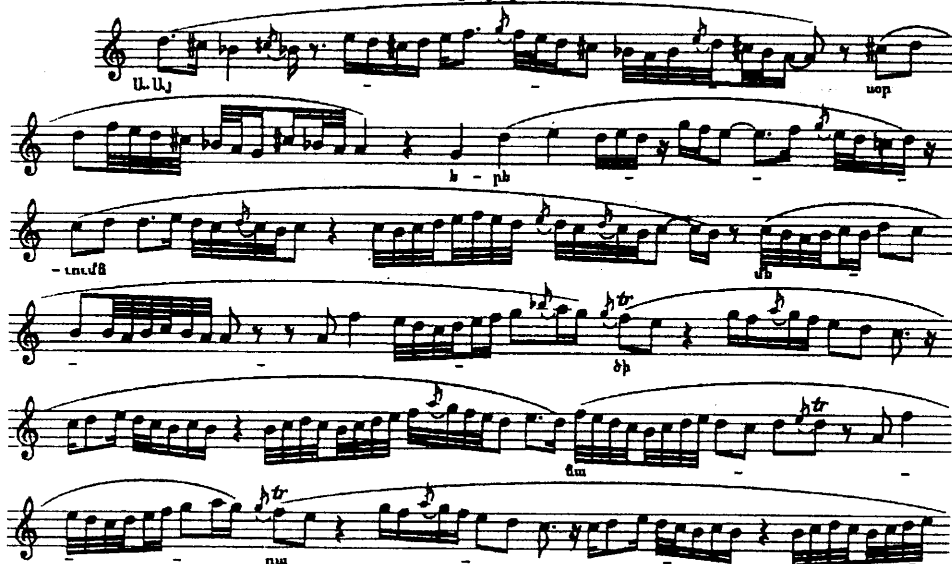




16.-ԳԱԹՅԱԴ Թիւ 7-ին մէջ (Տետր Ը., էջ 116), «Որ ծագեցեր մեզ լոյս մեծ» չարականը ձայնագրուած է այսպէս.

ԿԱՆՈՆ ՎԵՐԱՑՄԱՆ ՍՐԲՈՑ ԽԱՉԻՆ Ը. ԱՒՈՒՐՆ
Օրհնութիւն Գ.Ձ



17.-ԳԱԹՅԱԴ Թիւ 7-ին մէջ (Տետր Ը., էջ 127-128), «Այսօր երեւումն» չարականը ձայնագրուած է այսպէս.

ԿԱՆՈՆ ՎԵՐԱՑՄԱՆ ՍՐԲՈՑ ԽԱՉԻՆ Ը. ԱՒՈՒՐՆ
Համբարձի Գ.Կ



18.-«Քանզի նշոյլք կենսատու» շարականը կը հանդիսանայ *Կանոն Վերացման Սրբոյ Խաչին Ը. աւուրն* Համբարձիի Բ. տունը, որուն համապատասխանը ԳԱԹՅԱԴ թիւ 7-ին մէջ *տե՛ս* Տետր Ը., էջ 128: Անոր Ա. տունը *տե՛ս* Ծանօթագրութիւն 17:

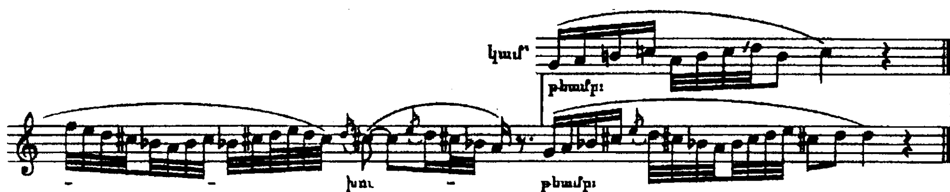
19.-«Ի յերկնից ցոլացեալ» շարականը կը հանդիսանայ *Կանոն Վերացման Սրբոյ Խաչին Ը. աւուրն* Համբարձիի Գ. տունը, որուն համապատասխանը ԳԱԹՅԱԴ թիւ 7-ին մէջ *տե՛ս* Տետր Ը., էջ 130: Անոր Ա. տունը *տե՛ս* Ծանօթագրութիւն 17:

20.-ԳԱԹՅԱԴ թիւ 7-ին մէջ (Տետր Ը., էջ 128), «Այսօր երեւումն» շարականին կրկներգը՝ «Ժողովուրդք բարեբանելով», ձայնագրուած է այսպէս.

ԿԱՆՈՆ ՎԵՐԱՑՄԱՆ ՍՐԲՈՅ ԽԱՉԻՆ Ը. ԱՒՈՒՐՆ
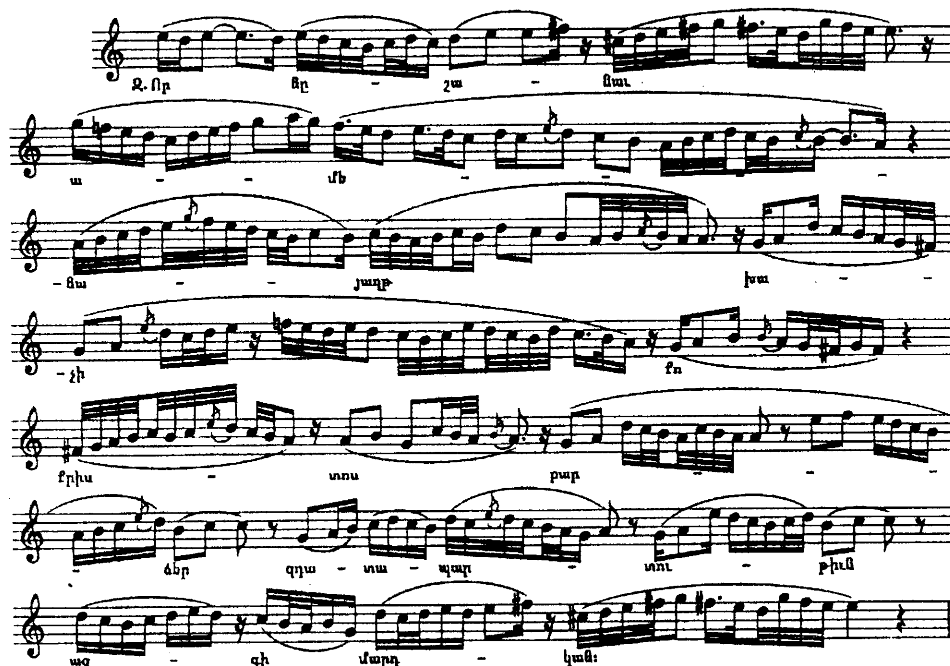
Համբարձի ԳԿ

(Կրկներգ)



21.-ԳԱԹՅԱԴ թիւ 7-ին մէջ (Տետր Ը., էջ 108-109), «Որ նշանաւ ամենայաղթ» շարականը ձայնագրուած է այսպէս.
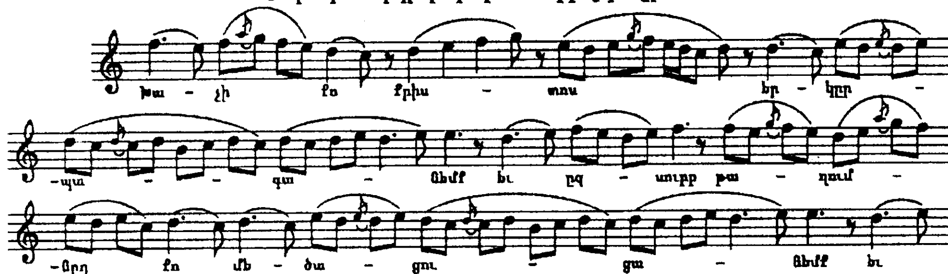
ԿԱՆՈՆ ՎԵՐԱՑՄԱՆ ՍՐԲՈՑ ԽԱՉԻՆ Է. ԱՒՈՒՐՆ
Օրհնութիւն ԲՁ



22.-«Որ շնորհեցեր մեզ յաղթանակ» եւ «Սովաւ զկեանս մեր» շարականները կը հանդիսանան *Կանոն Վերացման Սրբոյ Խաչին է. աւուրն* Օրհնութեան Է. եւ Ը.. տուները, որոնց համապատասխանը ԳԱԹՅԱԴ թիւ 7-ին մէջ *տե՛ս* Տետր Ը., էջ 109-110: Անոր Զ. տունը *տե՛ս* Ծանօթագրութիւն 21:

23.-ԳԱԹՅԱԴ թիւ 7-ին մէջ (Տետր Ը., էջ 71-73), «Խաչի քո Քրիստոս երկրպագանեմք» շարականը ձայնագրուած է այսպէս.

ԿԱՆՈՆ ՎԵՐԱՑՄԱՆ ՍՐԲՈՑ ԽԱՉԻՆ Բ. ԱՒՈՒՐՆ
Շարական երկրպագութեան սրբոյ խաչի ԲԿ



ըզ - սուրբ յա - րու - թիւ - նըդ քո փա - ռա - -

-ւո - րեմք ե - կայք հա - ւա - տաց - եալք

եր - կըր - պա - գե - ցուք քրիս - տո - սի ա - տու -

-ծոյ մե - րոյ վա - սըն զի եկն ի

ձե - ռըն խա - չին ի - րոյ շնոր - հեաց

պար - գեւս աշ խար - հի սուրբ ա -

- - ռը - ւած սուրբ եւ հը -

-զօր սուրբ եւ ան - մահ որ խա - չե -

-ցար վա - սըն մեր ո - ղոր - մեա մեզ։

Կցորդ ԱԿ

Ցորդոր

Փառք սուրբ խա - չիդ ա - լէ - լու - իա խա - չե - ցե - լոյդ

ա - լէ - լու - իա սուրբ յա - րու - թեանդ ա - լէ - լու - իա։

Նը - շա - նե - ցաւ առ մեզ լոյս ե - րե - սաց քոց եւ ե - տուր ու -

-րա - խու - թիւն սրր - տից մե - րոց։ Ի պըտ - ղոյ ցո - րե - նոյ գին - ւոյ եւ
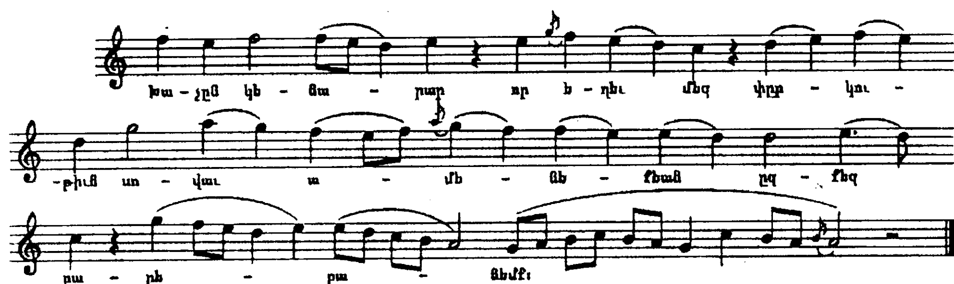
ձի - թոյ իւր - եանց լը - ցու - ցեր ըզ - նո - սա։ Փառք սուրբ խա - չիդ

Եւայլն

Փառք եւ եր - կըր - պա - գու - թիւն հօր եւ որդ - ւոյ եւ հոգ - ւոյն սըր - բոյ այժմ եւ
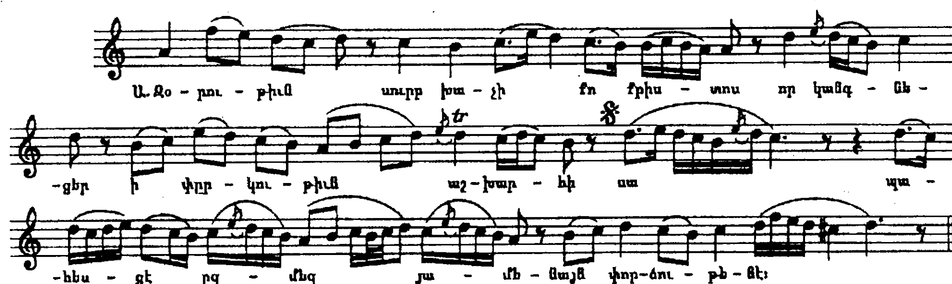
միշտ եւ յա - ւիտ - եանս յա - ւի - տե - նից, ա - մէն։ Փառք սուրբ խա - չի

Եւայլն



24.-ԳԱԹՅԱԴ թիւ 7-ին մէջ (Տետր Ը., էջ 73), «Զօրութիւն սուրբ խաչի քո» շարականը ձայնագրուած է այսպէս.
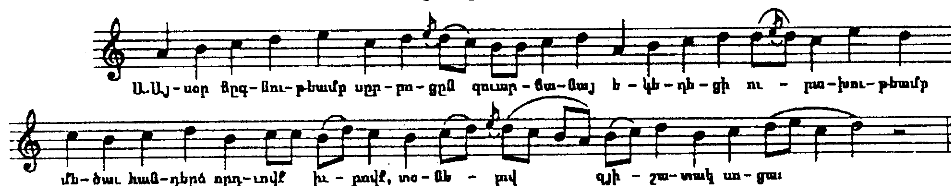
ԿԱՆՈՆ ՎԵՐԱՑՄԱՆ ՍՐԲՈՑ ԽԱՉԻՆ Գ. ԱՒՈՒՐՆ
Օրհնութիւն ԴՁ



Կանոն Հինգերորդ կիւրակէի աղուհացից Ողորմեան՝ «Աստուած մարդասէր», չկայ ԳԱԹՅԱԴ թիւ 7-ին մէջ:

ԳԱԹՅԱԴ թիւ 7-ին մէջ (Տետր Ը., էջ 5), «Այսօր ճգնութեամբ սրբոցն» շարականը ձայնագրուած է այսպէս.

ԿԱՆՈՆ ՄԱՐՏԻՐՈՍԱՑ
Տէր Երկնից ԴՁ



ՁԱՅՆԱՆԻՇԵՐՈՒ ԲԱԺԻՆ

ԳՐԻԳՈՐ ՍԻՒՆԻ
ԷՐԶՐՈՒՄԻ ՔԱՅԼԵՐԳ
Նուագախումբի Համար

Գրիգոր Միրզայեան Սիւնիի (1876, Գանձակ գաւառի Գետաբեկ գիւղ - 1939, Ֆիլատելֆիա) նուագ ծանօթ յօրինումներէն են նուագախումբի ստեղծագործութիւնները, թէեւ անոնք նոյնքան գեղեցիկ եւ արժէքաւոր են՝ որքան լայն ճանաչում գտած մեներգներն ու խմբերգները: Պատճառը, անկասկած, անոնց անտիպ ըլլալն է: Պէտք է աւելցնել նաեւ՝ որ անտիպութեան հետեւանքով, նոյնիսկ իր մեներգներուն եւ խմբերգներուն կարեւոր մաս մը անծանօթ կը մնայ հանրութեան:

Սիւնիի նուագախումբի գործերն են՝ Համանուագ (Symphony) տօ փոքրալար (minor), *Վանի էսքիզներ*, *Արեւելքում* եւ *Էրզրումի քայլերգ*: Բաց աստի, նուագախումբի համար փոխադրած է Գենարի Ղորղանեանի դաշնակի *Բայեաթին*:

Էրզրումի քայլերգը յօրինած է 1910-1914-ի ընթացքին, երբ կը բնակէր Կարին: Պատերազմի տարիներուն, քայլերգը պատճառ հանդիսացած է իր կեանքի փրկութեան: Սիւնիի երաժշտութեան մասնագէտ Արմինա Մարտիրոսեան այսպէս կը նկարագրէ դէպքերը.

«1910-ին Սիւնին տեղափոխուեց Կարին-Էրզրում [...], եւ այնտեղ Սանասարեան Դպրոցում դասաւանդեց մինչեւ 1914 թուականը: Այստեղ նա յօրինեց Էրզրումի քայլերգը, որի համար քաղաքի պաշտօնեաները շատ հպարտ էին: Առաջին Աշխարհամարտի տարիներին Ռուսաստանը եւ Թուրքիան թշնամիներ էին: Լինելով ռուսական քաղաքացի, Սիւնիի կեանքը վտանգի մէջ էր Կարինում: Եւ գիշերով մի պաշտօնեայ արթնացնում է Սիւնիի ընտանիքին ու զգուշացնում: Սիւնին ընտանիքով անցնում է սահմանը դէպի Հայաստան: Պաշտօնեայի մարդկային քայլը Սիւնին կապում էր իր յօրինած Էրզրումի քայլերգի հետ, որի համար ինչպէս նշուեց, շատ հպարտ էին պաշտօնեաները» (Արմինա Մարտիրոսեան, «Գրիգոր Միրզայեան Սիւնի, կեանքը եւ գործունէութիւնը», *Գրիգոր Միրզայեան Սիւնի, մեներգեր եւ զուգերգեր* ալբոմին ուղեկցող գրքոյկ, էջ 11):

Ստեղծագործութիւնը աչքի կը զարնէ հիմնանիւթերու (theme) թարմութեամբ եւ չաղկապուած թաւալքով, նուրբ չարադասութեամբ եւ անմիջական, կենսախինդ տրամադրութեամբ:

Ան սակաւաթիւ անգամներ արժանացած է համերգային կատարումի, ինչպէս՝ 1941 Մայիս 4-ին, Ֆիլատելֆիոյ Academy of Music Foyer-ի սրահին մէջ, յատուկ կազմուած նուագախումբի մը կատարումով՝ ղեկավարութեամբ Գուրգէն Սիւնիի (*տե՛ս* Ֆէրտինանտ Գայմազամեան, «Մեծ համերգ մը», *Հայաստանի կոչնակ*, շաբաթաթերթ. Նիւ Եորք, 28 Յունիս 1941, ԽԱ. տարի, թիւ 26, էջ 636), 1942 Մայիս 17-ին, Ֆիլատելֆիոյ New Century Hall-ին մէջ, նուագավարութեամբ նոյնպէս Գուրգէն Սիւնիի (*տե՛ս* Երաժշտասէր մը, «Սիւնի երգչախումբի համերգը Ֆիլատելֆիոյ մէջ», *Հայաստանի կոչնակ*, 1 Օգոստոս 1942, ԽԲ. տարի, թիւ 31, էջ 1036), եւլն.:

Ձեռագիրը՝ Սիւնիի այլ ինքնագիրներու հետ, պատճէնուած ու հրապարակուած է

2002-ին. Սիւնի Ծրագիրը - Երաժշտութեան Պահպանում (The Suni Project: Music Preservation) Ընկերութեան հաստատած կայքին (website) մէջ՝ www.suniproject.org, որուն հիման վրայ կատարեցինք մեր հրատարակութիւնը:

Այս առիթով, կու գանք մեր խորին երախտագիտութիւնը յայտնել Սիւնի Ծրագիրը - Երաժշտութեան Պահպանումի տնօրինուհի տիկ. Արմինա Մարտիրոսեանին՝ հրատարակութեան սիրալիր թոյլտուութեան համար: Հրատարակութեան բոլոր իրաւունքները վերապահուած են Սիւնի Ծրագիրը - Երաժշտութեան Պահպանումին՝ 1723 Wells / Ann Arbor, MI 48104-3601, USA, info@suniproject.org:

Երգրումի քայլերգը կը հրատարակուի առաջին անգամ:

Հ. Ա.

ԷՐԶՐՈՒՄԻ ՔԱՅԼԵՐԳ
ERZURUM MARCH

ԳՐԻԳՈՐ ՄԻՐԶԱՅԵԱՆ ՍԻՒՆԻ
GRIKOR MIRZAIAN SUNI

Entrata — Marcia

Flauto
Oboe
Clarinetto in Si b
Fagotto
Corno in Fa
Trombone
Gran Cassa
Piatti

Entrata — Marcia

Violini I (div.)
Violini II (div.)
Viole
Violoncelli
Contrabassi

4

mf

1.
2.
10
8va
div.
[div.]
div.
div.

12

8va

p

pp

[div.]

[div.]

15

18

1.

2.

3.
Fine

Fine

Fine

19 Trio

p

Trio

div.

p

23

[div.]

27

31

35

38

41

1.

2.

Marcia D. S. al Fine

Marcia D. S. al Fine

ՄԱՄՈՒԼԻ ՑԻՇՈՂՈՒԹԵՆԷՆ

Երբ միջնադարի իմաստասիրութեան եւ փիլիսոփայութեան բաղկացուցիչ տարրերէն մէկն էր երաժշտութիւնը՝ որ պարտադիր կերպով առաջնահերթ տեղ գրաւէր հիմնական կրթական համակարգին մէջ, ժամանակակից գիտութեան յառաջընթացին զուգահեռ՝ ան աստիճանաբար անցաւ կրթական ոչ-պարտադիր նիւթերուն շարքը, կորսնցնելով իր դաստիարակիչ ու կոփիչ երբեմնի ուժն ու ազդեցութիւնը:

Հայերուն պարագային, մինչ Հայաստանի մէջ՝ Ի. առաջին դարակէսէն սկսեալ, հանրային կրթութեան մէջ երաժշտական դաստիարակչութիւնը կը վայելէ համբուրելի հոգատարութիւն, սփիւռքի հայ դպրոցները՝ իրենց ընդհանրական գիծերուն մէջ, այս առումով հեռու են գոհացուցիչ ըլլալէ:

Գրիգոր Ջուլհայեան՝ պոլսահայ անուանի խմբավար ու երաժշտահան, 1921-ին մամուլի մէջ կը քննադատէր երաժշտական կրթութեան թերացումը Պոլսոյ մէջ: Թէեւ իր արտայայտած կարծիքները կրնան թուիլ ոչ-ամբողջական, բայց կարեւորը իր մտահոգութիւնն է աստիճանաբար նահանջող երաժշտական դաստիարակչութեան նկատմամբ, բան մը՝ որ խիստ հրամայական կը հնչէ արդի սփիւռքահայ դպրոցներուն համար: Բայց ոչ թէ այն երաժշտական մանկավարժութիւնը՝ որ ուղղուած է եւրոպական արուեստի մեքենայական ու միակողմանի իւրացումին, այլ այն՝ որ նպատակամղուած է դաստիարակելու հայ աշակերտին նկարագիրը եւ կազմելու անոր ազգային հոգեբանութիւնը:

Խմբգր.

ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԻՒՆԸ ԵՒ ԵՐԳԸ ՀԱՅ ՎԱՐԺԱՐԱՆՆԵՐՈՒՆ ՄԷՋ

Ձայնագրութեան եւ երգի կարեւորութեան մասին գրելով չենք ուզեր ժամավաճառ ընել մեր յարգելի ընթերցողները, քանի որ շատ անգամներ այս մասին գրուած է, այլ միայն կ'ուզենք մեր խոնարհ դիտողութիւններն ու թելադրութիւնները ընել նոյն ճիւղերուն դասաւանդութեանց նկատմամբ: Նախ՝ հետեւեալ դիտողութիւնները.

1.Ուսումն. Խորհուրդը, կրթական նոր ծրագիր մը պատրաստելու սկսած է, որ իր նախորդներուն նման դատապարտուած է մեծ մասամբ մեռեալ տառ մնալու, որովհետեւ նախորդը ո՛չ թէ աննպատակայարմար էր, այլ անոր գործադրութեան բանալին չունենալնուս համար կը մնար ապարդիւն:

2.Ուսումն. Խորհրդոյ կողմէ այս տարուան շրջանաւարտներու վերջին քննութեանց համար պատրաստուած դասաժամերու պաշտօնական ցանկին մէջ ձայնագրութեան եւ երգի ճիւղը չէր նշանակուած, ինչպէս նոյնը չէր նշանակուած նաեւ ուսուցչ. ընտրելեաց քննութեանց ցուցակին մէջ: Մոռացո՞ւմ թէ կանցառութիւն, չկրցանք հասկնալ:

Պարագան ալ արդարանալի չէ, քանի որ այս ճիւղերուն համար Ազգը բաւական գումար մը կը վատնէ: Եթէ աւելորդ բան մըն էր՝ պէտք էր կայն ի սպառ ջնջել մեր վարժարաններէն, որովհետեւ չըսենք տարրական կարգերու, գոնէ բարձրագոյն կարգի աշակերտք տարիներէ ի վեր միտք յոգնեցուցած էին իրենց ուսուցչին հետ, կը սպասէին քննութեան, իրենց աշխատութեան արդիւնքը ցոյց

տալու համար եւ յուսախաբ եղան: Ա՛լ ասկից վերջ ո՞ր աշակերտը պիտի ուզէր այդ ճիւղերուն սիրով հետեւիլ, քանի որ պաշտօնական մարմնոյն կողմէ է որ կ'անտեսուի:

3.Կրթական ծրագրին համաձայն արդեօք ո՞ր վարժարանին մէջ նոյնութեամբ կ'աւանդուին յիշուած դասերը: Մեր գիտցածը այն է, որ հազիւ քանի մը վարժարաններու մէջ երեք կամ չորս ձեռնհաս եւ մասնագէտ անձեր այդ ճիւղերը կ'ուսուցանեն. իսկ ընդհանրապէս, սկսեալ ուսուցչէն մինչեւ մանկապարտիզպանուհիին օգնականը, կը գործեն ապատօրէն, կարգ մը թափթփուք երգեր եւ արուեստին անհամապատասխան եղանակներ յօրինելով կամ սովրեցնելով իրենց խնամաց յանձնուած աշակերտներու. տեղ մը այսպէս, ուրիշ տեղ այնպէս, ինչ որ անհանդուրժելի քաոս մը միայն կը ստեղծէ:

4.Երեսուն եւ աւելի տարիներէ ի վեր մեր ունեցած խոնարհ փորձառութեամբ տեսանք, որ սոյն ճիւղերուն մէջ մեր շրջանաւարտներու մակարդակը իրարմէ շատ տարբեր է: Աշակերտներ կան, որոնք Ձայնագրութեան ամենատարրական գիտելիքներուն իսկ տեղեակ չեն, եւ ասոր ալ պատճառը գլխաւորաբար դասագիրքի պակասութիւնն է:

Հիմա գանք մեր թելադրութեանց.

1.Մինչեւ լաւագոյն դասագրքի մը պատրաստութիւնը, ընդհանուր կերպով պարտաւորիչ ընել գոյութիւն ունեցող դասագիրք մը, օրինակի համար Պ. Սիարոն Մարլեանի պատրաստածը, որ գոնէ բաւական օգտակար կրնայ ըլլալ առ այժմ:

2.Ինչպէս կրօնի ուսման ճիւղը Կրօն. Ժողովին՝ նոյնպէս Երաժշ. ճիւղն ալ յանձնել ուղղակի Հայ Եկեղ. Երաժշտաց Միութեան Գործ. Ժողովին, որով բաւական դիւրացած պիտի ըլլայ թէ Ուսումն. Խորհրդոյ եւ թէ գալիք կրթական տեսչին գործը: Ասով կը կարծենք թէ անպատեհութեանց առաջքը առնուած կ'ըլլայ մասամբ եւ աշակերտները կրնան օգտուիլ երաժշտութեան դասէն, որուն Եւրոպային մէջ ընծայուած յարգը եւ կարեւորութիւնը ոչ ոք կրնայ ժխտել մեր մէջ. քանի որ հաստատուած իրողութիւն մըն է թէ երաժշտութիւնը ո՛չ միայն հաճելի ուսում մըն է այլեւ միջոց մը միտքը եւ սիրտը ազնուացնելու:

Գ. Ջուլհաեան

Պալաթ, 15 Օգոստոս 1921

Ժողովուրդի ձայնը, օրաթերթ, Կ. Պոլիս, 6/19 Օգոստոս 1921, Գ. տարի, թիւ 870, էջ 2

ՔՆՆԱԽՕՍԱԿԱՆ՝ ՀԻՆ ԵՒ ՆՈՐ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐՈՒ

ՏԱԵԱՆ ԿՈՒԼՔԱՍԵԱՆ-ՌԱՀՊԻԻ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԻՒՆԸ

Ծ*իծեռնակի* անցեալ թիւին մէջ (Ապրիլ 2003, Գ. տարի, թիւ 2 (10), էջ 64-66) ներկայացուցած էինք ամերիկահայ երաժշտահանուհի Տայան Կուլքասեան-Ռահպիի կենսագրութիւնը, դաշնակի իր գործերէն մէկուն ձայնագրութեան առիթով:

Այստեղ պիտի ներկայացնենք իր գործերէն կազմուած սալիկը՝ *Տաեան Կուլքասեան-Ռահպիի երաժշտութիւնը* (Music of Dianne Goolkasian Rahbee), Հրատարակութիւն՝ Seda 333, Պելմոնթ, Մասաչուսեց, 1994:

Սալիկը կը բովանդակէ մեծ մասամբ մեներուագ դաշնակի գործեր՝ որոնք կ'արտացոլեն երաժշտահանին դաշնակահարական կրթութիւնը: Մէկ գործ մըն ալ գրուած է ջութակի եւ դաշնակի համար:

Կուլքասեանի երաժշտութեան գլխաւոր յատկանիշներէն է կշռութային կենսունակութիւնը, խօսքի յստակութիւնը, քաղցրախորժ քնարականութեամբ չղարչուած առնականութիւնը: Թէեւ ժամանակակից իր յատկաբանութեամբ, Կուլքասեանի երաժշտութիւնը ունի վիպապաշտական (romantic) ներշնչանք: Երաժշտահանն իր գործերը չի կաղապարեր միայն սկզբունքներով, այլ կը ձգտի բազմազանել իր արհեստավարժութիւնը (technique)՝ օգտագործելով 12-հնչիւնի զարգացած համակարգներ, քառեակներու (fourth) վրայ հիմնուած կառոյցներ, տարբեր սկզբունքներու համադրութիւններ, եւլն.: Ոճականօրէն՝ կը փորձէ ստեղծել արեւմտեան-արեւելեան համադրութիւն մը: Արեւելեանը կ'արտայայտուի կամ կշռութային կրկնօրինակումներով, կամ մեղեդային նմթադասոյթներու (motive) ընդգրկումով եւ կամ ամբողջական հիմնանիւթերու եւ տրամադրութիւններու ներթափանցումով: Դաշնակը կ'ընդունի իբրեւ երգային ու գունային նուագարան, մնալով գրելաձեւի աւանդական չափանիշներուն մէջ:

Սալիկին սկիզբը գրուած են մեներուագ դաշնակի յօրինումները:

Սոնաթ թիւ 1, երկ 25-ին (1986) մասին՝ սալիկին ուղեկցող գրքոյկին մէջ կը կարդանք հետեւեալը. «Առաջին երկու մասերը 12-հնչիւնային համակարգով են, երրորդը՝ խորապէս դիւրայոյզ, ձայնակայքօրէն (tonally) աւելի կեդրոնացած է, իսկ չորրորդը՝ չարժուն կշռութային Թոքաթա մը, ամբողջ տեւողութեան կը գործածէ բազուկի կոյտեր (cluster)»:

Սոնաթին առաջին մասը լեցուն է եռանդով, որուն քնարական երկրորդ հիմնանիւթը (theme) դրականօրէն հարուստ է ռախմանինովեան դաշնակայնութեամբ (pianism): Երկրորդ մասը Սքերծինօ է, ծայրագոյն մասերու նրբաթաքոյց կշռութաւորութեամբ եւ միջին մասի հակիրճ վերաալացքով: Երրորդ մասը անուանուած է "Why must it be so?" [Ինչո՞ւ պէտք է այսպէս ըլլայ] եւ ունի երկու հակադիր մասեր. տռամաթիք՝ արտայայտուած տարահնչիւն (dissonance) ձիգ դաշնեակներու (chord) միջոցով, եւ եթերային՝ ամրացուած բամբի (bass) ձայնառական (ostinato) նուագակցութեամբ: Վերջին մասը մոլեգին Թոքաթա մըն է՝ ընդհանուր արեւելեան համակբեկի բուրմունքով մը:

Կուլքասեանի խառնուածքի քնարական կողմը լաւագոյն արտացոլում կը գտնէ

Nocturne [Գիշերերգ] երկ 32, թիւ 1-ին մէջ (1989), խորագրուած՝ *Homage to Chopin* [Մեծարանք Շոփէնին]:

Սոնաթ թիւ 1-ին համեմատութեամբ՝ Սոնաթ թիւ 2, երկ 31-ը (1988) չունի հիմնանիւթերու եւ մասերու սուր հակադրութիւններ ու բախումներ: Զանազանութիւններն այստեղ ներքին են եւ ընդհանրական՝ միաւորուած գեղեցիկ մեղմագնացութեամբ: Գրքոյկը կը տեղեկացնէ՝ թէ Սոնաթին մէջ կը գերակշռէ քառեակներու (fourth) գործածութիւնը: Կազմուած նոյնպէս չորս մասէ, ան մտերիմ, ազնիւ ապրումներու եւ զգացումներու չարադասութիւն մըն է, հովուերգական որոշ հնչումներով:

Phantaisie-Variations [Ֆանթէզի-փոփոխակներ] երկ 12-ը (1980) «12-հնչիւնի համակարգով գրուած փոփոխակներու խումբ մըն է՝ հիմնուած 2 կարգի (row) վրայ», կը գրէ գրքոյկը: Ստեղծագործութիւնը դաշնակի գոյներու սոնորխթական համադրում մըն է:

Three Preludes [Երեք նախանուագ] երկ 5 (1980)՝ երեք գողտրիկ տրամադրութիւններ են, Սքերծինօ երկ 32, թիւ 2 (1989) *Homage to Stravinsky* [Մեծարանք Սթրաւինսքիին]՝ կ'անցնի կարճատեւ փոթորիկի մը նման, Ինթերմեծծօ երկ 18, թիւ 3 (1983) եւ երկ 21, թիւ 2-ը (1984) կ'արտաբերեն միալար մտորումներ:

Սոնաթին երկ 41-ին (1990) մէջ Կուլքասեան կը վերադառնայ Սոնաթ թիւ 1-ին հիմնանիւթային հակադրութիւններու սկզբունքին, դաշնակումային (harmonic) զգայուն ու ընդգծուն յաջորդականութեամբ:

Ինչո՞ւ խորագիրը կրող Prelude [Նախանուագ] երկ 54-ին մէջ (1992) կը ցայտէ հայկական-արեւելեան հզօր յուզականութիւն մը՝ կազմելով խռովահար, ուժական (dynamic) բարձրակէտ մը: Ամէն չափանիշերով ողբերգական գործ մըն է ասիկա, որուն հասնելու համար երաժշտահանը գործածած է նուագարանի հնչական, երփնային լայնատարած կարելիութիւններ: Գրքոյկը կը գրէ՝ թէ «այս գործը ունի բարդ կերպով հիւսուած մեղեդի մը՝ որ կը տարուբերի դաշնակումային (harmonic) գոյներու մութ, մռայլ բաւիղի մը մէջ: Ան կ'արտայայտէ խոր վիշտի զգացումներ հայ ժողովուրդի տառապանքին համար»:

Novelette [Վիպակ] երկ 37-ին (1990) ընոյթը կը սահմանուի սրասլաց զարգացումով մը՝ տպաւորապաշտական (impressionistic) տարրերու ինքնատիպ համայրումով:

Քառաձեռն դաշնակի համար գրուած *Mosaic* [Խճանկար] երկ 26-ին (1992) մասին եւս գրքոյկը կը հաղորդէ կարեւոր տեղեկութիւններ. «Հատուածական գործ մըն է ասիկա, որ կը սկսի Ֆանֆառով, որուն կը յաջորդէ աւանդապէս ոճաւորուած հայկական փոլքլորիք մեղեդի մը: Կը հետեւի Սգոյ Քայլերգ մը՝ առաջնորդելով դէպի սիրուած հայկական փոլքլորիք պարի մը՝ Թամզարա, որ ի վերջոյ կը վերածուի խիստ եռանդուն բարձրակէտի մը: Ստեղծագործութիւնը նպատակադրուած է արտացոլելու քաջարի առանձնայատկութիւնը հայ ժողովուրդին՝ որ դիմագրաւեց բազում ողբերգութիւններ»: Զանազան նիւթերը կը կուտակուին սերտ շաղկապուածութեամբ եւ աննկատելի յաջորդականութեամբ:

Սալիկը կ'աւարտի ջութակի եւ դաշնակի Sonata Breve [Կարճ Սոնաթ] երկ 50-ով (1992), ամբողջութեամբ կառուցուած քառեակներու յարաբերակցութեան վրայ: Կը յատկուի փայլուն ջութակի նուագամաս մը, մինչ դաշնակը իր քանոնիք նմանակումներով (imitation), բազմաձայնային (polyphonic) զուգորդումներով, դաշնա-

կումային գունաւորումներով եւ դիպուկ հակազդեցութիւններով կարողապէս կը լրացնէ ջութակը: Երկու նուագարաններու ազատ երկխօսութիւն մը կը յայտնուի յատկապէս երրորդ, վերջին մասին մէջ:

Տանիա Կուլքասեան-Ռահպի անկասկած տիրապետած է ազատ արհեստավարժութեան (technique) մը եւ կազմաւորած առանձնայատուկ գրելաձեւ մը: Հետաքրքրական պիտի ըլլար լսել նաեւ ուրիշ կազմերու համար գրած իր գործերը:

Սալիկին նուագողները, դաշնակահարուհիներ՝ Ռեպեքա Ռաֆայէլլի, Ֆիլլիս Ալբերդ Լեհրէր, Թանիա Պարթեւեան, Էլիզ Ճաքընտոֆ, Տեպորա Եարտլի Պիրս, Էնա Պռոնսթայն Պարթըն, եւ ջութակահարուհի՝ Մակտալենա Սուչեսքա Ռիչթըր, բոլորն ալ հանդէս բերած են բարձր մակարդակ:

Հ. Ա.

ԳՐԱԽՕՍԱԿԱՆ

ՀԱՅԸ ԵՒ ԻՐ ԵՐԳԸ

Հայը եւ իր երգը մանկա-պատանեկան խմբերգներու հրաշալի ժողովածու մըն է, լոյս տեսած Նիւ Եորք, 2003-ին, հովանաւորութեամբ Հայց. Եկեղեցւոյ Ամերիկայի Արեւելեան Թեմին, հրատարակութեամբ Ամսիա Տէր Ստեփանեան Հիմնադրամին:

Կ'ընդգրկէ 42 խմբերգ՝ ամերիկահայ բանաստեղծուհի Սիլվա Տէր Ստեփանեանի խօսքերով եւ ֆրանսահայ երաժշտահան ու խմբավար Կոմիտաս Գէորգեանի երաժշտութեամբ:

Իր տեսակին մէջ մանկավարժական եզակի հրատարակութիւն մըն է: Իւրաքանչիւր երգ կը ներկայացնէ ու կը բացատրէ հայկական ազգային կամ կրօնական տօն մը կամ աւանդոյթ մը:

Բոլոր բանաստեղծութիւնները կազմուած են ընդամէնը երկու քառեակէ (բացի մէկ հատէ՝ որ կազմուած է երեք քառեակէ), ուր բանաստեղծուհին կուռ, խիտ, մատչելի ոճով եւ հարթ լեզուով կարողացած է հրամցնել տուեալ նիւթին իմաստն ու խորքը:

Ներկայացուած նիւթերն են յաջորդաբար՝ Սուրբ Էջմիածին, Արարատ լեռ, Ամանոր, Ծրագալոյց, Սուրբ Ծնունդ, Ջրօրհնէք, Սուրբ Սարգիս, Վարդան Մամիկոնեան, Տեառնընդառաջ, Բարեկենդան, Միջինք, Ծաղկազարդ, Սուրբ Զատիկ, Համբարձում, Հոգեգալուստ, Մեծ Եղեռն, Վարդավառ, Վերափոխումն Աստուածածնին, Խաչվերաց, Տաղաւարներ, Մայր, Հայր, Տնօրհնէք, Մատաղօրհնէք, Անուանի օր, Թարգմանչաց, Ոսկեդար, Հայերէն լեզու, Առաքեալներ Յիսուսի, Առաջին քրիստոնեայ ազգ, Աստուածաշունչ, Սուրբ Էջմիածին (երկրորդ անգամ), Հայկական պատարագ, Սուրբ Գրիգոր Լուսաւորիչ, Մեսրոպ Մաշտոց, Սահակ Կաթողիկոս, Սուրբ Միւռոն, Աստուած, Հայրենի հող, Աղօթք, Ուխտավայր, Հայաստան: Արդ, ընտրուած է հայկական խիտ կարեւոր նիւթեր՝ շեշտը դնելով եկեղեցական աւանդոյթներուն վրայ: Երգեցողութեան հմուտ դաստատու-մանկավարժ մը պէտք է լաւագոյնս օգտուի իւրաքանչիւր երգի ընձեռած հնարաւորութիւններէն ու պատանիին փոխանցէ բովանդակութեան էութիւնը եւ նիւթին համապարփակ պատկերը, երաժշտութեան դաստիարակչերը վերածելով հայոց ինքնութեան ու պատմութեան հաճելի ու գրաւիչ մտաւոր-բարոյական դրօսանքի:

Ասոր կ'աւելնայ Կոմիտաս Գէորգեանի նրբազգաց երաժշտութիւնը: Գէորգեան բոլոր երգերը յօրինած է դաշնակի նուագակցութեամբ, բացի «Նոր տարի»-էն՝ զոր նախատեսած է չնուագակցուած (a cappella) երգչախումբի համար:

Երգերը այլազան են իրենց բնոյթով, այլ կառուցուածքով պարզ եւ հիւսուածքով թափանցիկ: Անոնք մերթ գնայուն են մերթ յաղթական, մերթ ժպտադէմ մերթ խատաբարոյ, մերթ մեղեդային մերթ կշռութաւոր, մերթ քնարական մերթ տռամաթիք, բայց միշտ առինքնող ու կենարար:

Դաշնակի նուագակցութիւնը կը զուգորդէ երգի դերամասը՝ գեղազրելով դաշնակումային (harmonic) յենակէտերը եւ թափ տալով երաժշտութեան յառաջընթացին:

Գէորգեան ունի մեղեդիի ստեղծումի ու զարգացումի բնատուր ընդունակութիւն,

այլեւ դաշնակումի (harmony) անկաշկանդ զգացողութիւն՝ արտայայտիչ շեղումներով եւ դարձուածքներով:

Մեր երաժշտական մանկա-պատանեկան ժառանգութեան մէջ շատ չեն այն երգերը՝ որոնք ատակ են դուռ բանալու մանկավարժական հեռասլացքի: Ճիշդ է, անխուսափելի են բնութեան ու կենցաղին նուիրուած երգերը՝ որոնք կ՚ընդլայնեն փոքրահասակներուն զգացական ընկալումի տեսադաշտը եւ կը մշակեն մատաղ սերունդին երեւակայութիւնը: Բայց երբ ասոնց կ՚աւելնայ *Հայր եւ իր երգը* հատորին նման նիւթեր՝ որոնք ընդունակ են պարզ երգեցողութիւնը դարձնելու ազգային գիտակցութեան դաւթօնքի պահերու, հայ պատանիին դաստիարակութիւնը կը դառնայ աւելի լիարժէք ու ամբողջինդ:

Հատորին կցուած է սալիկ մը՝ որ կը բովանդակէ բոլոր երգերը, Երեւանի Տաթեւ մանկական երգչախումբին բարձրաճաշակ կատարումով, խմբավարութեամբ Վաչագան Նաւասարդեանի, դաշնակի նուագակցութեամբ Լիանա Փիրումեանի եւ Կոմիտաս Գէորգեանի:

Հ. Ա.

ՃՇԴՈՒՄ

Մրձեռնակի 2003 Յունուար թիւին մէջ (Գ. տարի, թիւ 1 (9)) պատրաստած էինք Կարօ Գէորգեանի *Ամէնուն տարեգիրքին* երաժշտական մատենագիտութիւնը, ուր՝ 1965-ի *Ամէնուն տարեգիրքէն* (էջ 614) ընդօրինակելով նշած էինք Գարեգին Փիտէճեանի անունը (տե՛ս *Մրձեռնակ*, Յունուար 2003, էջ 48):

Ամերիկահայ յայտնի երաժշտագէտ, խմբավար, երաժշտահան Գրիգոր Փիտէճեան՝ *Մրձեռնակին* ուղղուած 19 Փետրուար 2003 թուակիր նամակով մը կը տեղեկացնէ՝ թէ այդ անձը ինքն է, եւ Գարեգին անունը վրիպակ մըն է:

Այս սրբագրութեան՝ ինչպէս նաեւ նամակին մէջ արտայայտուած հետաքրքրական եւ ուսանելի միտքերուն եւ կարծիքներուն համար, յարգարժան երաժշտագէտին կը յայտնենք մեր անկեղծ շնորհակալութիւնը:

Խմբգր.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹԻՒՆ

Խմբագիր՝ ՀԱՅԿ ԱՒԱԳԵԱՆ
Տնօրէն՝ ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՊԱԼԱԵԱՆ
رقم إيداع دار الكتب ٨٠٥
Խմբագրութեան հասցէ՝
P.O.Box 2111 Cairo, Egypt
E-Mail : tchahagir@journalist.com
Tel. : (202) 4530327 Fax : (202) 4522282

ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ
ՋԱՀԱԿԻՐ ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ

Գ. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 4 (12)

ՀՈԿՏԵՄԲԵՐ 2003

ԳԱՀԻՐԷ

ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ
ՋԱՀԱԿԻՐ ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ

Գ. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 4 (12)

ՀՈԿՏԵՄԲԵՐ 2003

ԳԱՀԻՐԷ

ԵՐԿՈՒ ԽՕՍՔ

Այս տարի ողջ աշխարհը մեծաշուք հանդիսութիւններով եւ ձեռնարկներով կը նշէ Արամ Խաչատրեանի (Թիֆլիս, 1903 - Մոսկուա, 1978) ծննդեան 100-ամեակը:

Երաժշտահան մը կենդանի է այնքան ժամանակ՝ որքան իր ստեղծագործութիւնները անսպառ ու մշտանորոգ հեռանկարներ կը բանան յօրինողական բնագաւառի յառաջընթացին համար եւ վառ կը մնայ անոնց ներգործիչ ուժը:

Երաժշտահան մը կենդանի է այնքան ժամանակ՝ որքան չէ խամրած իր ստեղծագործութիւններու կատարումներուն ընթացքը, այլեւ կատարողական արուեստն իր ուրոյն ուղեգիծով կը շարունակէ հնչեցնել զանոնք՝ ըստ կատարողի ժամանակին, տարածքին եւ անհատականութեան ներկայացնելով կատարումներու մշտահոս, մշտաթարմ զարգացում մը եւ անդադար յայտնաբերելով նորանոր շերտեր:

Երաժշտահան մը կենդանի է այնքան ժամանակ՝ որքան իր ստեղծագործութիւնները ունկնդիրին, ընկալողին կողմէ կ՚արժանանան յարաճուն հետաքրքրութեան, անընդհատ ստանալով նոր որակաւորում, նոր գնահատում:

Մէկ խօսքով, կենդանի է այն երաժշտահանը՝ որուն ստեղծագործութիւնները ընդունակ են զարգանալու ժամանակի անսահման հոլովոյթին մէջ, իւրաքանչիւր ժամանակաշրջանի տարազուելով նոր մեկնաբանութեամբ, նոր իմաստաւորումով, նոր երանգաւորումով: Արուեստը հորիզոնական շարժում մըն է, որուն իրական առանձնայատկութիւնները երեւան կու գան երաժշտահան-կատարող-ընկալող առողջ փոխյարաբերութեան ընդմէջէն:

Թէ որքան Խաչատրեանի երաժշտութիւնն այսօր իր մէջ կ՚արտացոլէ այս երեւոյթները՝ ըլլայ ազգային տեսանկիւնէն թէ միջազգային, ուսումնասիրութեան հարց է: Բայց իր անդարձ հեռանալէն ճիշդ քառորդ դար ետք՝ 2003-ին, միջազգային մակարդակով Խաչատրեանի ծննդեան 100-ամեակին ոգեւորիչ տօնակատարութիւնները վկաները կրնան հանդիսանալ իր արուեստի անդուլ թաւալքին եւ անշէջ ներունակութեան:

Խաչատրեանի 100-ամեակին առիթով, *Ծիծեռնակ* իր այս եւ յետագայ քանի մը թիւերը ամբողջապէս պիտի յատկացնէ մեծահռչակ երաժշտահանին, փորձելով զայն դիտել իբրեւ զարգացող, շարժուն երեւոյթ մը:

ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՈՒԵՍՏԸ ԻԲՐԵՒ ԸՆԹԱՑՔ ԵՒ ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐԵԱՆԻ ՔՈՆՉԵՐԹՈՆԵՐՈՒՆ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ՀԱՄԵՄԱՏՈՒԹԵԱՆ ՀՆԱՐԱՒՈՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐԸ

ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՈՒԵՍՏԸ

Ա.- Մուտք

Արուեստը արդիւնքն է անհատական թէ ընդհանրական, ենթակայական թէ առարկայական բարդ ու չղթայակապ համակարգի մը, զոր կարելի է դիտել իր բաղկացուցիչ տարրերու փոխյարաբերութեան եւ փոխներգործութեան լոյսի ներքոյ, առանց գերադասելու այդ տարրերէն մէկը կամ միւսը: Այս հիմքին վրայ, երաժշտական կատարողական արուեստը կապուած է արուեստի ընդհանուր օրէնքներուն հետ, ենթակայ է ժամանակա-տարածային ազդեցութեան, եւ մասնակից արուեստի զարգացումին:

Կատարողական գործադրութիւնը (performance practice) ներկայի արտացոլումն է՝ «ներկայ» հասկացութեան ամենալայն իմաստով, այսինքն՝ այն որ իր մէջ կը բովանդակէ անցեալին աւանդոյթները, ժամանակակից մտածելակերպն ու հոգեբանութիւնը, եւ ապագային հեռանկարները:

Կատարողական արուեստը կը կազմէ երաժշտարուեստի անքակտելի օղակներէն մէկը՝ որ միանշանակ կարեւորութեամբ հանդէս կու գայ գրուած ստեղծագործութեան հետ: Կատարումը ներքին ուժեղ փոխյարաբերութեամբ կապուած է բնագիրին հետ՝ ոչ իբրեւ անոր իրագործումը կամ ժամանակագրականօրէն անոր յաջորդող քայլ մը, այլ իբրեւ անոր համահաւասար արտայայտչամիջոց:

Սակայն ստեղծագործութեան մը գերադասութիւնը կատարումէն, հետեւաբար՝ երաժշտահանի մը գերակայութիւնը կատարողէն, կարեւոր տեղ գրաւած է Ի. դարու արեւմտեան տեսաբանութեան մէջ:

Ի. դարու երաժշտագիտական միտքը կատարումը նկատած է հաստատագրուած բնագիրի մը մեկնաբանութիւն-վերարտադրութիւն, սահմանած է՝ թէ որքան կատարողը «հարազատօրէն» արտայայտէ երաժշտահանին միտքը՝ այնքան մեկնաբանութիւնը կը դառնայ «յաջող»: Տեսականօրէն, երաժշտահանին եւ ունկնդիրին միջեւ միջանկեալ օղակ մը դարձած է կատարողը՝ որուն պարտաւորութիւնն է գրուած բնագիրը հասցնել ժողովուրդին: Այսինքն՝ երաժշտահանը գերադաս է կատարողէն, գաղափար մը՝ որ 1980-ականներէն սկսեալ կասկածի ենթարկուեցաւ եւ լրջօրէն քննադատուեցաւ երաժշտագէտներուն կողմէ:

Այստեղ երեք տարբեր միտքերու մասին է խօսքը. երաժշտահանի գաղափարներուն կամ երաժշտական ստեղծագործութեան հարազատ վերարտադրութիւնը կատարողին կողմէ, երաժշտահանի ժամանակաշրջանի կատարողական աւանդոյթնե-

րուն հետեւութիւնը կատարողին կողմէ, եւ կատարողը իբրեւ միջնորդ երաժշտահա-նին եւ ընկալողին միջեւ՝ որուն պարտաւորութիւնն է հեղինակի մը ստեղծագործու-թիւնը անսայթաք փոխանցել ունկնդիրին: Արդարեւ, բոլորն ալ ուղղակի թէ անուղ-ղակիօրէն միանշանակօրէն կը յանգին կատարողի ինքնութեան դերի նուազեցումին, կատարողական գործադրութեան (performance practice) յառաջընթացի գաղափարի զեղչումին, կատարողի ժամանակաշրջանի առանձնայատկութիւններու հերքումին: Յաճախ նաեւ, այս երեք սահմանազատումները չեն յստակուած երաժշտագէտներու եւ երաժիշտներու տեսական դրոյթներուն մէջ՝ ուր մէկ համընդհանուր բացատրութեան տակ ամփոփուած են երկու կամ երեք միտքերն ալ, անկարելի դարձնելով անոնց մասնատումը: Այս պատճառով, ստորեւ պիտի չփորձեմ զանոնք ներկայացնել իրենց երեք ստորաբաժանումներով, այլ իբրեւ մէկ ընդհանուր գաղափար՝ որն ինքնին բաւարար է նպատակին հասնելու եւ սահմանելու Արամ Խաչատրեանի քոնչերթոներուն կատարողական վերլուծութեան հետեւելիք սկզբունքս:

Բ.- Ի. դարու երաժիշտներու բանաձեւումները կատարողի ենթակայութեան մասին

Առնոլտ Շէօնպերկ 1940-ին ըսած է. «Կատարումը՝ լաւ թէ վատ, շատ աւելի նուազ կարեւոր է քան երաժշտութիւնը: Երաժշտութիւնը պէտք չունի կատարուելու՝ աւելի քան գիրք մը կարիք ունի բարձրաձայն կարդացուելու, քանզի անոր տրամաբանութիւնը կատարելապէս ներկայացուած է տպագրուած էջին վրայ: Իսկ կատարողը՝ իր ողջ անհանդուրժելի գոռոզութեամբ, բոլորովին աւելորդ է, բացի անոր համար՝ որ իր մեկնաբանութիւնները երաժշտութիւնը հասկնալի կը դարձնեն ունկնդիրի մը, որ բաւական դժբախտութիւնն ունի անկարող ըլլալու զայն կարդալու տպագրուած վիճակին մէջ: [...] Երաժշտահաններուն դասը աւելի բարձր է քան կատարողներուն դասը»(1): Այսպէս, Շէօնպերկ բոլորովին հերքած կ'ըլլայ կատարողին ստեղծագործական էութիւնը:

Երաժշտահանի նուիրապետութեան եւ կատարողի ենթակայութեան գաղափարի կրքոտ պաշտպանեալն էր Իկոր Սթրաւինսքի: Ահաւասիկ քաղուածքներ իր ասոյթներէն.

«Հետաքրքրական է նշել՝ որ նուագավարներուն [conductor] ասպարէզները եղած են մեծ մասամբ «վիպապաշտական» երաժշտութեան համար: «Դասական» երաժշտութիւնը կը ջնջէ նուագավարը, մենք այնտեղ չենք յիշեր զայն: Իմ երաժշտութեանս համար, կը կարծենք՝ որ իրեն [իմա՝ նուագավարին, Հ. Ա.] պէտք ունինք իր *արհեստ*ին եւ ոչ թէ իր միջնորդական յատկութիւններուն համար»:

«Ես յաճախ ըսած եմ, որ իմ երաժշտութիւնս պէտք է «կարդալ», պէտք է «կատարել», բայց պէտք չէ «մեկնաբանել»»:

«Ես ինքս իբրեւ նուագավա՞ր: Անկասկած քառասուն տարի չարունակ քննադատները դիմադրեցին զիս իբրեւ նուագավար, հակառակ իմ յատուկ որակաւորումներուս՝ իմանալու թէ ինչ կ'ուզէ երաժշտահանը, եւ թերեւս իմ երաժշտութիւնս նուագավարելու մէջ իմ ունեցած շատ աւելի մեծ փորձառութեանս քան ուեւէ ուրիշ անձ»(2):

Ի վերջոյ, Սթրաւինսքի կը կարծէ՝ որ գործի մը հեղինակային ձայնագրութիւնը կը նուազեցնէ «միջնորդ երաժիշտին վտանգը»(3):

Սւրեմն, Սթուաւինսքիին համար կատարողները միջնորդներ եւ «արհեստաւորներ» են քան ստեղծագործողներ, որոնք պէտք է միշտ վերադառնան հեղինակային ձայնագրութիւններուն՝ իբրեւ վաւերական փաստագրութիւններ:

Նոյն ինքը կատարողները եւս յաճախ արտայայտած են միանման գաղափարներ: Դաշնակահար Եոզէֆ Հոֆման՝ հանրածանօթ իր ազատամիտ, ինքնուրոյն կատարումներով, գրած է այսպէս. «Զուտ նիւթական միջոցներով՝ շնորհիւ ձայնանիշերու, դադարներու [pause], ուժականութեան [dynamic] եւ այլ նշաններու, շնորհիւ յատուկ ծանօթագրութիւններու, եւլն., երաժշտահանը իր ստեղծագործութեան մէջ կը ներփակէ իր երեւակայութեան ամբողջ աշխարհը: Մեկնաբան արուեստագէտին պարտաւորութիւնն է այս նիւթեղէն առարկաներէն քաղել հոգեւոր էութիւնը եւ զայն փոխանցել իր լսողներուն»(4):

Հէնրիխ Շենքէր կ'ընդունի ենթաբնագրային վերհանումները, նշանակուած նրբերանգներուն յարաբերական էութիւնը, բայց ամէն ինչ կը բխեցնէ գրուած բնագիրէն եւ կ'ուղղէ դէպի անոր հարազատ մեկնաբանութիւնը: Կը գրէ՝ թէ «ան որ կրնայ գործ մը ճշգօրէն կարդալ՝ անկասկած կրնայ հրաւիրել զայն կեանքի կոչելու վերարտադրական միջոցները»(5): Շենքէրի համար տակաւին կատարումը «վերարտադրութիւն» մըն է:

Ճեյն Օ'Տի կը գրէ՝ թէ «կատարողական մեկնաբանութիւնը կարելի է բնութագրել իբրեւ ընթացք՝ որուն շնորհիւ երաժշտական բնագիրը կարելի է ճաշակել լսողաբար, բայց նաեւ աւելի կարեւորը՝ կարելի է ըմբռնել լսողաբար»(6): Այստեղ դարձեալ կատարումը երաժշտահանի բնագրային փոխանցումն է:

Բայց աստի, գոյութիւն ունին անթիւ յօդուածներ եւ աշխատասիրութիւններ, ուր հռչակաւոր կատարողներ եւ երաժշտագէտներ թուղթին յանձնած են ստեղծագործութեան մը նկատմամբ իրենց ունեցած կատարողական-մեկնաբանական անձնական վերլուծութիւնները: Թէեւ անոնք ուղղակիօրէն չեն սահմանած ստեղծագործութիւն-կատարում յարաբերութիւնը, բայց վերլուծութեան հիմքը ընդունած են «երաժշտահան»-ի եւ «ստեղծագործութիւն»-ի ոճին «հարազատ» վերհանումը:

Ջութակահար Եոզէֆ Յիկեթի կը քննադատէ՝ թէ «այն ձեւով որ [Պախի] մի մեծալար [major] Փարթիթայի հռչակաւոր Նախանուագին [Prelude] սովորութիւն էր վերաբերուիլ Սարազաթէ-Քիւպելիք շրջանին՝ իբրեւ արհեստավարժական [technical] ցուցադրական ստեղծագործութիւն մը, յատուկ էր այդ ժամանակուայ՝ Պախի Սոնաթներու էական բնայատկութեան լրիւ անհասկացողութեան»(7): Յստակ է, որ Սարազաթէ-Քիւպելիք շրջանը ունէր կատարողական իր ըմբռնումները՝ որոնք տարբեր էին Յիկեթիի շրջանէն: Բայց անվարանօրէն, Յիկեթիի Պախը եւս տարբեր է այսօրուան Պախէն:

Ըստ Սվիաթոսլաւ Ռիխթէրին՝ Շոփէնի եւ Ռախմանինովի գործերու կատարումին ընթացքին կարելի է երբեմն փոխել «հեղինակային» ուժականութիւնը (dynamic), Շումանի եւ Սքրիապինի գործերուն համար աւելի նուազ չափով կարելի է փոխել զայն, իսկ Պեթհովէնի պարագային մեծ խստութեամբ պէտք է պահպանել զայն(8): Բայց արդեօ՞ք ո՞ր ուժականութեան մասին է խօսքը եւ ինչո՞ւ մէկունը կարելի է փոխել իսկ միւսինը՝ ոչ: Որքան մանրամասնուած ուժականութիւն ունին Ռիխթէրի կատարումները Պեթհովէնի գործերուն, լեցուն նուրբ անցումներով, չերտաւորումներով եւ գունային յարաբերութիւններով՝ որոնք յառաջացուցած են ուժական

ինքնատիպ համաստեղութիւն մը, որով դաշնակահարին տեսականն ու գործնականը կը գտնուին նկատելի հեռաւորութեան վրայ: Միւս կողմէն, սակայն, Ռիխթէր իր յետագայ չարադրանքին մէջ նկատողութեան կը յանձնէ ուրիշ կէտ մը՝ երբ կը պնդէ կրկնողութեան նշանները յարգելու կարեւորութիւնը, քանզի, ըստ իրեն՝ կատարողը «երկրորդ անգամ յաճախ թեթեւօրէն «կը մտնէ տիպարին մէջ», երեւան կը հանէ եւ կը յայտնաբերէ երաժշտութեան հիմնականը»(9): Ռիխթէր բնազդօրէն եւ գործնականօրէն այստեղ կ'ընդունի կատարողական արուեստի չարժունակութիւնը, անոր տալով, բնականաբար, տեսական այլ հիմնաւորում:

Ալեքսանդր Կոլտենվեյզեր կը պնդէ՝ որ դաշնակահարը այնքան ճշգրիտ պէտք է վերարտադրէ բնագիրին ուժական նշանները, որ «եթէ ես ունենամ գրուած ձայնանիչերը՝ ուր նշանակուած է ոչ մէկ նրբերանգ, ես ինքս՝ դատելով միայն դաշնակահարի կատարումէն, կարողանամ տեղադրել զանոնք»(10):

Դաշնակահարուհի Պեքման-Տչերպինա՝ Սքրիապինին առջեւ կը նուագէ վերջինին Սոնաթ թիւ 3-ը: Սքրիապին մեկնաբանական բացատրութիւններ կու տայ դաշնակահարուհիին եւ անձամբ կը նուագէ իր Սոնաթը: Յետագային, Պեքման-Տչերպինա յօդուածի մը մէջ կը գրէ այս հանդիպումին մասին եւ կը ներկայացնէ Սոնաթի առաջին ինն հատածներուն (measure) երկու նոթագրուած օրինակ. առաջինը՝ Սքրիապինի բնագիրը, երկրորդը՝ բնագիրին վերանոթագրութիւնը, ուր Տչերպինա փորձած է վերարտադրել Սքրիապինի նուագին քանի մը արտաքին երեւոյթները(11): Առաջինին համեմատութեամբ՝ երկրորդին մէջ սթաքաթոյի նշանները դարձած են չեչտեր, փոխուած են ուժականութեան նշումները, որոնք բոլորն ալ կրնային դիւրութեամբ արտացոլուած ըլլալ Սքրիապինի ձեռքով գրուած բնագիրին մէջ: Պեքման-Տչերպինա այս համեմատութիւնը կը կատարէ ցոյց տալու Սոնաթին հեղինակային կատարումը՝ իբրեւ վաւերականութիւն յետագայ կատարողներուն համար: Ես Պեքման-Տչերպինայի նոյն օրինակները պիտի ընդունիմ հասնելու հակառակ նպատակի մը. Սքրիապին նուագելով իր գործը այլեւս դադրած է երաժշտահան ըլլալէ եւ ենթարկուած կատարողական արուեստի պայմաններուն՝ ակամայ փաստելով կատարողականութեան չարժունակութիւնը, այլապէս ան առ նուազն «յարգած» պիտի ըլլար իր իսկ ձեռքով գրուած սթաքաթոներն ու ուժական նշանները: Ի վերջոյ ո՞ր մէկը ընդունիլ իբրեւ վաւերական հենք՝ Սքրիապինի գրա՞ծը թէ կատարածը: Յօդուածը խիստ ուսանելի է Սքրիապինի կատարողական տիպարի հետազօտութեան համար: Բայց ասիկա արդէն ուրիշ հարց է:

1960-ին, Էրուին Պոտքի հետաքրքրական եւ կարեւոր նորութիւններ կը բացայայտէր Պախի ժամանակաշրջանի կատարողական գործադրութեան (performance practice) վերաբերեալ: Սակայն այդ տեսական բացայայտումներուն նպատակը կը համարէր երաժշտահանին գործերը նուագել այնպէս ինչպէս «Պախ կ'ակնկալէր որ անոնք մատուցուին»(12), այսպէս, անտեսելով կատարողին ապրած ժամանակին կարեւորութիւնը:

Եոաննա Կոլտսթայն՝ Պեթհովէնի Սոնաթ երկ 111-ը կը վերլուծէ հիմնուելով երեք հռչակաւոր կատարումներու վրայ(13): Նպատակը կատարողական վերլուծութեան միջոցով բուն Պեթհովէնի ստեղծագործութեան վերլուծութիւնն է: Մօտեցումը հետաքրքրական է եւ կը փաստէ երաժշտագիտութեան մէջ կատարողական արուեստին յատկացուող աճող կարեւորութիւնը: Բայց տակաւին Կոլտսթայն կատարողը կը

համարել «վերստեղծող» (re-creative)(14) իսկ անոր գործունէութիւնը՝ «վերստեղծիչ ընթացք» (recreative process)(15)։ Կատարողին համար կը գործածէ «թարգմանել» (translat[e]) բառը(16)։

1960-ականներու վերջաւորութեան մէջտեղ ելաւ կատարումի նոր ուղղութիւն մը, որ աւելի եւս կ'ուղղուէր դէպի այսպէս կոչուած «երաժշտահանի միտքերուն հարազատ վերարտադրում»-ը։ Այս ուղղութիւնը իր էութեամբ չէր տարբերէր վերոյիշեալ տեսաբանական դրոյթներէն, այլ անոնց շարունակութիւն-ընդարձակումն էր եւ ձգտումը զանոնք իրագործելու գործնական-կատարողական հողի վրայ։ Անոր ջատագովները պարոք եւ դասական շրջաններու երաժշտութիւնը սկսան նուագել հին ժամանակներու նուագարաններով (period instrument), օգտագործեցին աղեղի շարժումի, հպումի (touch), դասութաւորումի (phrasing), հաւասարակշռութեան, երգչային առոգանութեան եւ այլ միջոցներու ենթադրաբար հին ձեւեր։ Եւրոպայի եւ ապա Միացեալ Նահանգներու մէջ այս նպատակին համար կազմուեցան մեծաքանակ երաժշտախումբեր։ Այս ուղղութիւնը այնքան տարածուեցաւ՝ որ այսօր արտադրուող պարոք եւ դասական երաժշտութեան խտասալիկներուն 50 տոկոսը կատարուած է հին նուագարաններով։ Տեսականօրէն, անտեսուեցան կատարողին ժամանակատարածային եւ ընկերային բնայատկութիւնները։

Այս բոլոր հարցերուն առնչութեամբ խիստ պահպանողական դիրքորոշում բռնած է, ու տակաւին կը բռնէ, երաժշտական լրագրա-քննադատութիւնը (journalistic criticism)։

Ամերիկայի երբեմնի գլխաւոր երաժշտա-քննադատ, *New York Times*-ի նախկին երկարամեայ թղթակից Հարոլտ Շոնպըրկ, 1994-ին կը քննադատէ դաշնակահար Ժան-Իվ Թիպօտէի նոր խտասալիկը գրելով. «փափաքելի պիտի ըլլար որ ան աւելի լաւ դատողութիւն ունենար ԺԹ. դարու կատարողական գործադրութեան [performance practice] մասին»(17)։

Աշխարհի այսօրուայ ամենատարածուած երաժշտական լրագիր-ամսագիրը՝ *BBC Music*, ընդունած է իր էջերուն մէջ այս տարի տպագրել Անթընի Պըրթընի յօդուածը՝ ուր յօդուածագիրը դժգոհ է Ուիլհէլմ Քեմփէն՝ Պեթհովէնի քոնչերթոներու ձայնագրութիւններուն մէջ հեղինակային քատենցաները փոխարինած ըլլալով իր յօրինածներով։ Ան կը գրէ. «թերեւս սխալմունք մըն էր թոյլատրել Քեմփին՝ Պեթհովէնի քատենցաները փոխարինել իր անձնականով, ժողովածուի մը մէջ որ ակնյայտօրէն նախատեսուած է յետագայ սերունդներուն համար»(18)։ Հակառակ ընթերցողի մը ընդդիմախօսութեան, Պըրթըն անխախտ կը մնայ իր համոզումին մէջ՝ այդ ընթերցող-նամակագիրին պատասխանելով, թէ կրկնակի լսողութեան համար նախատեսուած ձայնագրութեան մէջ «երաժշտահանի քատենցաներու ընտրութիւնը բնականաբար նախընտրելի է»(19)։ Այս համոզումը՝ ԻԱ. դարու նախաշեմին, ոչ մէկ նպաստ կը բերէ կատարողական ինքնուրոյնութեան ընդունումին նկատմամբ։

Նոյն ամսագիրի ուրիշ թիւի մը մէջ, միեւնոյն քննադատը կը գովերգէ Ճոն Էլիըթ Կարտինըրին կատարումը Պրամզի *Ein deutsches Requiem*-ին (Գերմանական հոգեհանգիստ), քանի որ այս կատարումը կը յիշեցնէ «ոչ միայն 1860-ականներու հնչիւնային աշխարհը, այլեւ Գերմանական Պարոքի մոթէթները՝ որոնք այնքան ազդած էին Աստուածաշունչի բնագիրներուն Պրամզի ընտրութեան եւ երաժշտական գործադրութեան վրայ»(20)։ Կարծէք քննախօսը ապրած է 1860-ականները եւ իր կենդանի փորձառութեան մը աւելորդ ինքնավստահութեամբ կը հաստատէ լսողրոյ առարկայ կատարումին «վաւերականութիւն»-ը։

2000-ին տպագրուած քննախօսականի մը մէջ, *Gramophone: Classical Good CD Guide 2000*-ի հեղինակները համոզուած են՝ թէ «պարոք երաժշտութիւնը երբեք աւելի լաւ չի հնչեր քան երբ կը նուագուի հին նուագարաններու [period instruments] վրայ, ճիշդ ոճով»(21):

Նոյն հատորին մէջ, քննախօս մը կը գրէ Սթրաւինսքիի *Ebony Concerto*-ի հեղինակային ձայնագրութեան խտասալիկին մասին: Ան իր գովաբանութեան մէջ այնքան առաջ կ'երթայ՝ որ գոհունակութեամբ կը գրէ, թէ Սթրաւինսքի-նուագավարը «ամբողջապէս հարազատ» մնացած է Սթրաւինսքի-երաժշտահանին(22):

Ինչ որ ալ ըլլայ պարագան, ինչ ձեւով որ ալ երաժիշտները չարադրած ըլլան իրենց դրոյթները, վերոյիշեալ բոլոր քաղուածքները ուղղուած են երաժշտահանական «դաս»-ի գերազանցութեան՝ ի հաշիւ կատարողական «դաս»-ին, ձգտելով հաստատել երաժշտական ստեղծագործութեան մենատիրութիւնը:

Գ.- Այս միտումնաւորութեան յառաջացումին պատճառները

Անոր յառաջացումի պատճառներէն մէկը կապուած է «ստեղծագործութիւն» հասկացութեան աստիճանական զարգացումին հետ: Պեռնըրտ Ճերմըն այսպէս կը ներկայացնէ այս զարգացումը.

«Նախքան ԺԹ. դարը, երաժիշտները՝ բացի եկեղեցական երաժշտութեննէն, հազուադէպ կը կատարէին անցեալի երաժշտութիւնը: Բայց ԺԹ. դարու կէսէն սկսեալ, հին սերունդներու աշխարհիկ երաժշտութեան կատարումները դարձան սովորական: Այս փոփոխութիւնը արտացոլումն էր զանազան ազդեցութիւններու, ինչպէս՝ ժամանակաշրջանի աճող գիտակցութիւնը պատմութեան նկատմամբ եւ մեծ գլուխ-գործոցներու չափանիշի գաղափարին յայտնութիւնը երաժշտութեան եւ ուրիշ արուեստներու մէջ: Լիտիա Կէօհր (1992) կ'առարկէ՝ թէ ԺԹ. դարը բերաւ ուրիշ փոփոխութիւն մը եւս. երաժշտական գործադրութիւնը՝ աննախադէպ աստիճանով մը, սկսաւ առաջնորդուիլ երաժշտական «ստեղծագործութիւն»-ի մտայղացումով: Աւելի հին ժամանակաշրջաններ աւելի հակուած էին ըմբռնել ստեղծագործութիւն մը իբրեւ կատարումի գործողութիւն, բնագիրի մը սուրհանդակ, կամ կարգ մը ուրիշ իրադարձութիւններու գործառնական մաս՝ ինչպէս եկեղեցիի արարողութիւն. բայց «ստեղծագործութիւն» մտայղացումը երաժշտական գործ մը կը բարձրացնէ ինքնավար, տեւական, ամբողջական արուեստի ստեղծագործութեան մը դիրքին: Այս մտայղացումը կրնայ առաջնորդել այն պահանջին՝ թէ կատարողները ճշմարիտ եւ հաւատարիմ ըլլան իրենց նուագած ստեղծագործութիւններուն հանդէպ:

«Այս պահանջէն դէպի ստեղծագործութեան հեղինակին կատարողական դիտաւորութիւնները պատուելու յաւելեալ մտահոգութիւնը տանող ճանապարհը ընդամէնը կարճ (բայց ոչ անհրաժեշտ) քայլ մըն է: Երաժշտահանին մտադրութիւններուն ծառայելու գաղափարը կրնայ ուժ ստացած ըլլալ նաեւ պարզապէս երաժշտահաններուն եւ կատարողներուն միջեւ եղող աշխատանքներուն աւելցող բաժանումէն: Երաժշտութեան մէջ, երաժշտահանը եկաւ վերահսկել կատարողին գործողութիւնները այն աստիճան՝ որուն նմանը հազուադէպ գոյութիւն ունենայ ուրիշ կատարողական արուեստներու մէջ (Ռոս, 1997): Ինչ որ ալ ըլլան պատճառները, մինչ երաժշտահանին կատարողական մտադրութիւնները պատուելու զգուշացումներ

արձանագրուած են ԺԵ. դարուն, անոնք դարձան սովորական ԺԹ. դարուն (Պոուըն, 1993) եւ գերակշռող Ի. դարուն»(23):

Իսկ 1960-ականներէն սկսեալ մեծ թափ ստացած հին նուագարաններու օգտագործումի եւ հին ոճերու վերականգնումի փորձերուն առնչութեամբ, Նիքոլաս Քենիըն կը նկատէ՝ որ որոշիչ դեր խաղացած են առեւտրական նկատառումները: «Շատ աւելի դիւրին էր վաճառել ուրիշ *Water Music* մը կամ Մոցարթի Համանուագ [Symphony] մը՝ ժամանակուայ-նուագարան անուան գրաւչութեամբ», կը գրէ ան(24): Ն. Քենիըն այդ շարժումին յաջողութեան պատճառներէն մէկն ալ կը գտնէ կատարումի որակին մէջ: Օրինակ, պատմական կատարումներու նուիրեալ նուագավար Նիքոլաուս Հարնոնքուրթի յաջողութիւնները իրաւացիօրէն կը վերագրէ այն հանգամանքին՝ թէ «արհեստավարժական [technical] եւ մեկնաբանական առումով՝ իր կատարումները շատ ուժեղ էին եւ համոզիչ, անկախ թէ անոնք իրականութեան մէջ ենթադրուած էին ըլլալ «վաւերական» թէ ոչ»(25):

Այս յատուկ շարժումին այլ պատճառներ կը թուէ Պեոնըրտ Շերմըն.

«[Պատճառներէն] մէկը կրնայ ըլլալ աճող հիասթափութիւն մը արդի կեանքէն եւ գիտարուեստականութեան [technology] յառաջդիմութենէն (վերջինս փաստարկուած Հայլպրոնէրի կողմէ, 1994): Ուրիշ պատճառ մը կրնայ ըլլալ հերմենէօթիքի [hermeneutics] եւ պատմաբանութեան արդի վերաբերմունքներուն ծագումը, որոնք կրնան կասկածի ենթարկել այն ենթադրութիւնը՝ թէ արդի նուագելու ոճերը եւ նուագարանները բարելաւումներ են, քանզի անոնց հանդէպ անհատի մը ունեցած նախընտրութիւնը կը համարուի ըլլալ աւելի պատմականօրէն դիպուածական քան չէզոք եւ առարկայական (Ճոն Պութ, անձնական յարաբերութեամբ, 1996): Նաեւ, Ռոպըրթ Մորկըն (Քենիըրնի մէջ, 1988) կը վիճարկէ, թէ յետ-Համաշխարհային Ա. Պատերազմի երաժշտական յօրինողութեան վճռական ոճերու յայտնուիլը՝ որ կը թուէր ընդհատուած ըլլալ անցեալէն, նպաստեց երեւան բերելու զգացողութիւն մը՝ ըստ որում անցեալի երաժշտութիւնը այլեւս մաս չի կազմեր կենդանի աւանդութեան մը որպէսզի նուագուէր ներկայի ոճով, ինչպէս կը հաւատային ԺԹ. դարու երաժիշտներուն մեծամասնութիւնը: Փոխարէնը, հին գլուխ-գործոցները սկսան դիտուիլ իբրեւ ժառանգութիւններ, զորս լաւագոյն կերպով կարելի է պահպանել՝ նուագելով իրենց ժամանակներու ոճերով»(26):

Արդ, «ստեղծագործութիւն»-ի գաղափարականացումը, երաժշտահանի եւ կատարողի դերերու աստիճանական հեռացումը, այլեւ 1960-ականներէն սկսեալ մեծ թափ ստացած առեւտրական նկատառումները եւ փիլիսոփայական նոր ըմբռնումները, մղեցին «վաւերականութիւն» հասկացութեան ընդգծումին եւ գործնական տարածումին:

Ի դէպ, ճազի եւ ռոքի մէջ՝ ուր չկայ հաստատագրուած բնագիր, գոյութիւն չունի ստեղծագործութիւն մը «կատարել»-ու կամ «վերարտադրել»-ու հասկացողութիւնը: Փոփ երաժշտութեան երգերը ժողովուրդին մէջ գլխաւորապէս կը յիշուին իրենց երգիչներուն անուններով. Շառլ Ազնաւուր շատ աւելի բան կ'ըսէ ժողովուրդին քան Ժոռժ Կառվարենց: Բանաւոր աւանդութեամբ փոխանցուող երաժշտութեան մէջ (ֆոլքլոր, հոգեւոր երգ) աւելի պարզորոշ է կատարողական գործադրութեան կապը տեղի եւ ժամանակի հետ: Իւրաքանչիւր կատարող, իւրաքանչիւր սերունդ կ'աւելցնէ նոր մեկնաբանութիւն մը՝ հորիզոնական ընթացքով հեռանալով նախորդէն: Այս կէտը չանոնց գիտակցուած է ազգագրա-երաժշտագիտութեան (ethnomusicology) մէջ:

Դ.-Գաղափարապաշտական մօտեցում կատարումին մասին

Կայ գաղափարապաշտական (idealist) մօտեցում մը՝ երբ յօրինող-կատարող-ունկնդիր հանդէս կու գան իբրեւ մէկ կուտակում, երբ չկայ ժամանակ ու տարածութիւն, որով կատարումը կ'ենթադրուի ըլլալ մէկ եւ յաւերժական:

Գաղափարապաշտ մըն էր Ֆեռուչիօ Պուզոնի: Ան կը գրէ.

«Երաժշտութեան լսելի ներկայացումը՝ «կատարումը», անոր *յուզական մեկնաբանութիւնը*, կը բխի այն ազատ բարձունքներէն՝ ուրկէ իջած է ինքնին Արուեստը: Երբ արուեստին կը սպառնայ երկրայնութիւնը՝ մեկնաբանութեան դերն է բարձրացնել զայն եւ անոր վերապարգեւել իր նախասկզբնական էութիւնը:

«Ստեղծագործութեան մը գրութիւնը՝ նոթագրութիւնը, գլխաւորաբար հնարամիտ միջոց մըն է որսալու ներշնչանք մը՝ յետագային զայն օգտագործելու նպատակով: Բայց նոթագրութիւնը յանկարծաբանութեան [improvisation] նկատմամբ նոյնն է ինչ դիմանկարը կենդանի նախատիպի [model] նկատմամբ: Մեկնաբանին գործն է *նշաններուն այնդութիւնը տարրալուծել* նախնական յուզականութեան մէջ»: Պուզոնի կը շարունակէ՝ թէ անկարելի է նոյն գործը կրկին նուագել միեւնոյն ընթացքով [tempo]: «Իւրաքանչիւր օր կը սկսի նախորդէն տարբեր, բայց միշտ արշալոյսի խայտանքով: Մեծ արուեստագէտները իւրաքանչիւր փորձի ժամանակ իրենց սեփական գործերը կը նուագեն տարբեր կերպով, կը վերաձեւաւորեն զանոնք տուեալ պահու դրդումէն, կ'արագացնեն եւ կը դանդաղեցնեն, այնպիսի ձեւով մը՝ զոր անկարող են նշաններով նշանակել, եւ միշտ համաձայն այդ «յաւերժական ներդաշնակութեան» տուեալ պայմաններուն»(27):

Շարունակելով իր միտքը, Պուզոնի կ'անդրադառնայ փոխադրութեան (transcription) արուեստին մասին, կը բացատրէ Փոխադրութիւն եզրին ստացած թիւր մեկնաբանութիւնը, եւ ընդհանուր առմամբ հանդէս կու գայ իբրեւ այդ ընազաւառի պաշտպանեալը:

«Իւրաքանչիւր նոթագրութիւն ինքնին փոխադրութիւնն է վերացական գաղափարի մը», կը գրէ ան: «Այն պահուն երբ գրիչը կը նուաճէ զայն՝ գաղափարը կը կորսնցնէ իր բնօրինակ [original] ձեւը: Գաղափարը գրանցելու մտադրութիւնն ինքնին կը ստիպէ հատածի [measure] եւ ձայնակայքի [key] ընտրութիւնը: Կառուցուածքը եւ երաժշտական միջնորդութիւնը՝ զորս երաժշտահանը պէտք է որոշէ, աւելի սերտօրէն կը սահմանեն ճանապարհը եւ սահմանափակումները:

«[...] Երաժշտական գաղափարը կը դառնայ սոնաթ մը կամ քոնչերթօ մը [...]: Ատիկա բնօրինակին Փոխադրութիւնն է: Այս առաջին փոխադրութենէն դէպի երկրորդ մը՝ համեմատաբար կարճ եւ անկարեւոր քայլ մըն է: Եւ սակայն ընդհանրապէս միայն երկրորդն է՝ որուն տրուած է որեւէ ուշադրութիւն, անտեսելով այն իրողութիւնը՝ որ փոխադրութիւն մը չի քանդեր նախատիպը: Հետեւաբար, նախատիպը չէ կորսուած փոխադրութեան մէջ:

«Նոյնպէս, գործի մը կատարումը եւս փոխադրութիւն մըն է՝ որ սակայն որքան ալ ազատութիւններ ունենայ, ան երբեք չի կրնար ոչնչացնել բնօրինակը:

«Քանզի երաժշտական արուեստ-ստեղծագործութիւնը՝ *բովանդակ եւ անվթար*, գոյութիւն ունի իր ձայնաստիճանները հնչելէն առաջ եւ անոնց յանգումէն ետք: Ան գոյութիւն ունի ժամանակին մէջը եւ դուրսը, եւ անոր բնայատկութեան ընդմէջէն կրնանք ստանալ յստակ ըմբռնում մը Ժամանակի Գաղափարականութեան [Ideality] այլապէս անչօշափելի հասկացողութեան մասին»(28):

Պուզոնի նոյն գաղափարը կը ձեւակերպէ նաեւ այսպէս. «Ի՞նչ է երաժշտութեան էութիւնը: Անիկա վիրթիւոզին կատարումը չէ, *Rienzi*-ի նախանուագը չէ, դաշնակումի [harmony] տեսութիւնը չէ, զանազան ազգերու տեղականօրէն զարդոլորուած փոլքլորիք երգը չէ (այս պարագային՝ երկիրներու բաժանումը արդէն հերքում մըն է երաժշտութեան էութեան)», այլ՝ «գերագոյն ամբողջականութիւն» մըն է(29):

Այսինքն, Պուզոնիի համար երաժշտութիւնը վերացական գաղափարի մը փոխադրութիւնն է, ուր կատարումի եւ ստեղծագործութեան միջեւ զանազանութիւնները կը վերանան կուտակուելու մէկ հովանիի տակ:

Այլ ըմբռնումներով գաղափարապաշտ մըն էր Կլէն Կուլտ, որուն կատարողական արուեստի մասին ունեցած կարծիքը այսպէս կը ձեւակերպէ ու կը բացատրէ Քեւին Պածծանա. «Կուլտի գեղագիտութեան ամենահիմնական նախադրեալը այն էր՝ թէ երաժշտութիւնը հիմնականօրէն մտաւոր է եւ միայն երկրորդապէս ֆիզիքական, թէ հնչիւնը միջոց մըն է երաժշտութեան փոխանցումին բայց ոչ ինքնին երաժշտութեան երեւոյթի սահմանող անհրաժեշտութիւն մը: Կուլտի համար երաժշտութիւնը վերացական ամբողջականութիւն մըն էր, զոր կարելի էր լիարժէքօրէն ըմբռնել միտքով՝ կատարումի բացակայութեամբ, նոյնիսկ առանց հնչիւններու եւ արտադրութեան ֆիզիքական միջոցներու յուշարերութեան: Այսպիսով երաժշտական գործ մը գոյութիւն ունէր իր զգացական փորձառութենէն անդին: Այսպիսի նախադրեալ մը առաջին հայեացքով կը թուի ըլլալ տարօրինակ. ի վերջոյ, Կուլտ նախ եւ առաջ կատարող մըն էր եւ ոչ թէ տեսաբան, եւ երաժշտութեան մասին իր մտածմունքին մեծ մասը խմորուած էր կատարումի բնաբանին մէջ: Իր աշխատանքը իրեն մշտապէս յարաբերութեան մէջ դրած էր երաժշտութիւն-կերտումի ֆիզիքական գործօններուն հետ. իրօք, ան այնպիսի գործնական հարցերու նկատմամբ՝ ինչպէս իր մարմինի մեքենականութիւնը (mechanism), դաշնակի բանումը, եւ ձայնագրութեան արհեստավարժութիւնները [technique], աւելի աշխոյժ հետաքրքրութիւն ցուցաբերած է քան դասական երաժիշտներուն մեծամասնութիւնը: Եւ Կուլտ անտարակոյս հոգ տարած է թէ ինչպէս կը հնչեն իր կատարումները: Բայց իրականութեան մէջ հակասութիւն չկայ այստեղ: Երաժշտութեան մասին վերացական արտայայտութիւններով մտածել անպայմանօրէն չի նշանակեր անտեսել երաժշտութիւնը իբրեւ հնչիւն. անիկա պարզապէս երաժշտութեան ֆիզիքական երեւոյթը օժանդակ միջող մը դարձնելն է յղացականին: Ձեռքերը կը ծառայեն միտքին, եւ ոչ հակառակը»(30): Ուրեմն, Կուլտին համար յստակ չէ ստեղծագործութիւն-կատարում սահմանազատումը:

Այսուհանդերձ, Կուլտ ընդունած է կատարողական արուեստին ակամայ ինքնուրոյնութիւնը՝ միշտ զայն յարաբերելով առկայ գործի մը հետ: Ըստ Ք. Պածծանայի վերլուծութիւններուն՝ Կուլտ «կատարում մը կը հասկնայ իբրեւ գործի մը վրայ եղող անհրաժեշտաբար առժամեայ փոփոխակ մը՝ դիտուած կատարողի տեսակէտի դիտակին ընդմէջէն»(31): «Ըստ Կուլտին՝ կատարողը պէտք է աւելի պարտադրէ իր անձնական արժէքները եւ նախապաշարումները ստեղծագործութեան մէջ, ան պէտք է՝ որոշ իմաստով, ստեղծէ իր սեփական ստեղծագործութիւնը՝ հիմնուած գոյութիւն ունեցող նուագագրութեան [score] վրայ»(32): Այստեղ Կուլտ կ'ընդունի կատարողին ինքնութիւնը՝ զայն դիտելով, սակայն, ընկերային բնաբանէն դուրս:

Կուլտի համար ժամանակը յաւերժական է, անիրական, երաժշտութիւնը՝ բացարձակ: Ք. Պածծանա կը գրէ. «Կը թուի՝ թէ հեղինակութիւն, յօրինումի թուական, եւ

նման բաներ, Կուլտ քննարկեց իբրեւ ստեղծագործութիւններու պատահական քան թէ էական յատկանիշներ: Իր գրութիւնները չեն խուսափիր պատմական հարցերէ, բայց իր երաժշտական փիլիսոփայութիւնը եւ գործադրութիւնները հիմնապէս զուրկ են պատմական ղրութենէ: Ան երաժշտական ստեղծագործութիւններուն մօտեցաւ իբրեւ ինքնաբաւ կառուցուածքներ՝ որոնց պատմական հանդերձանքները թերեւս հետաքրքրական են բայց ոչ բաղադրական»(33): Այսինքն, այնքան կարեւորութիւն չունի թէ Պեթհովէնի Իններորդ Համանուագը աւելի առաջ գրուած է թէ Մոցարթի Համանուագ թիւ 40-ը: Երաժշտական գործ մը ժամանակէն անկախ դիտարկումին իր ձգտումը ենթադրաբար պիտի տարածուէր նաեւ կատարողական արուեստին վրայ: Սակայն այստեղ, Կուլտ կը չեշտէ կատարողին անհրաժեշտութիւնը զգալու իր ապրած ժամանակը, երբ կ՚ըսէ. «Երբեմն կը զարմանամ թէ ինչու այսքան աղմուկ կը բարձրացնենք երաժշտահանի սերունդին աւանդութիւններուն հաւատարմութեան մասին եւ ոչ կատարողին, օրինակ, երբ կը փորձենք նուագել Պեթհովէն՝ ինչպէս Պեթհովէն կ՚ենթադրուի նուագած ըլլար»(34): Բայց այստեղ, Կուլտ ըսել կ՚ուզէ՝ թէ աւելորդ է երաժշտահանի ժամանակի կատարողական աւանդոյթներուն մասին խօսիլ, այնպէս՝ ինչպէս աւելորդ է կատարողի ժամանակին մասին մեկնաբանել:

Կուլտ կատարողական արուեստին վերացարկութիւնը կը չեշտէ՝ երբ զայն կը փորձէ գնահատել կառուցուածքային եւ զուտ երաժշտական նկատառումներով, ուր առանձին նուագարաններու հնչերանգները, կատարողական արհեստավարժութիւնը, զգացումները եւ այլ հանգամանքներ հանդէս կու գան իբրեւ երկրորդային ազդակներ: Ք. Պածծանա կը գրէ՝ թէ «իր գրութիւններուն եւ հարցազրոյցներուն մէջ, Կուլտի արտայայտած մնայուն խնդիրը՝ թէ իր կատարողական գործադրութիւնները (performance practice) ունին «կառուցուածքային» հիմնաւորում, կ՚արտացոլէ ցանկութիւն մը մեկնաբանական որոշումները սահմանելու «զուտ երաժշտական» նկատառումներով՝ քան նուագարանային հնչերանգներով եւ ազդեցութիւններով, ֆիզիքական արհեստավարժութեան նկատառումներով, յուզական առանձնայատկութիւններով, այլաբանական կամ ծրագրային զուգորդումներով, յատուկ առիթներով եւ թափանցումներով, ունկնդիրով մը, կամ կատարումին հետ առնչուող ուրիշ գործօններով»(35):

Այսպէս թէ այնպէս, Կուլտ տեսականօրէն կը մնայ կատարողական գաղափարապաշտութեան կրողը:

Ընդհանրապէս, գաղափարապաշտական այս մօտեցումները երկրագունդը կը տեսնեն իր միասնականութեան եւ յաւերժականութեան մէջ, կ՚ըմբռնեն անոր ամբողջական գեղեցկութիւնը, բայց կը զլանան տալու ընկերային ոլորտներու բացատրութիւնը:

Ե.-Կատարողական արուեստը իբրեւ շարժում եւ ժամանակա-տարածային իրադարձութեան արտացոլում

1980-ականներէն սկսեալ էր՝ որ Բ.-ին մէջ յիշուած մօտեցումները ենթարկուեցան լուրջ քննարկումի:

Բայց մինչ այդ կ՚արտայայտուէր նաեւ կատարողականութիւնը ժամանակին մէջ դիտելու դրական գիտակցութեան մը հասունացումը: Տակաւին 1963-ին, Ահարոն Քոփլընտ կը

գրել՝ թէ, «ըստ իմ հասկացողութեան՝ ոչ ոք կրնայ ատակօրէն մեկնաբանել անցեալի դասականները առանց դանոնք լսելու ներկայի ականջներուն ընդմէջէն»(36):

Վիրճիլ Թոմսըն դիտել կու տար՝ թէ «մեկնաբանութեան ոճերը կը փոխուին իւրաքանչիւր քառորդ դար եւ մեծ մեկնաբանները անոնք են՝ որոնք կը փոխեն դանոնք, եւ ոչ թէ անոնք՝ որոնք կ'ընդօրինակեն նրեկուայ փոփոխութիւնները»(37):

1950-ականներուն երեւան եկաւ յօրինողական նոր դպրոց մը՝ որ որդեգրեց պատահականութեան սկզբունքը ստեղծագործութեան մէջ: Պատահական երաժշտութեան երաժշտահան Քրիստիըն Ուոլֆ գրած է՝ թէ երաժշտութիւնը «պէտք է կարելի դարձնէ կատարողներուն ազատութիւնը եւ արժանապատուութիւնը»(38): Երաժշտագէտ Փօլ Կրիֆիթ դիտել կու տայ՝ թէ «[ճոն] Քէյճի ծայրայեղ պարագային, ան [իմա՝ պատահականութեան ուղղութիւնը, Հ. Ա.] առաջնորդեց դէպի լրիւ քայքայումը արեւմտեան հասկացութեան՝ որ երաժշտական ստեղծագործութիւն մը կ'ընդունի իբրեւ ամրացուած արուեստի գործ մը, եւ նոյնիսկ դէպի յօրինելու անհրաժեշտութեան հերքումը»(39): Երկու պարագաներուն ալ կատարողի դերակատարութեան աստիճանի բարձրացումը կը նկատուի: Բայց, ըստ էութեան, երեւոյթին առաջնորդը, յղացումին սեփականատէրը, ազատութիւն շնորհողը, ստեղծագործութիւն հասկացութեան բացասողը երաժշտահանն է: Հետեւաբար, ամէն ինչ բխած է երաժշտահանէն: Ուրեմն, նթէ այստեղ կայ կատարողական արուեստին նոր բացատրութիւն մը տալու ցանկութիւնը, բուն գործադրութեան կրողը տակաւին երաժշտահանն է, բան մը՝ որ չի բացայայտեր երաժշտահան-կատարող երկկողմանի համահաւասար յարաբերութիւնը:

Ինչպէս նչեցի, 1980-ականներէն կը սկսի հարցին համակողմանի եւ հետեւողական հետազօտութիւնը:

1988-ին, Հուբըրտ Մայըր Պրաուն կը ներկայացնէ անպատասխան հարցումներու շարք մը. «Ինչպէ՞ս գիտենք ինչ կը մտադրէր երաժշտահանը: Որքա՞ն կայուն էին իր մտադրութիւնները: Որքան ալ կայուն ըլլային անոնք՝ որքա՞ն սերտօրէն պարտաւոր պէտք է, զգանք հետեւիլ անոնց: Ինչպէ՞ս պէտք է վերաբերուինք այն տարրերուն հետ՝ զորս երաժշտահանն ինքը նկատած պիտի ըլլար փոփոխական: Եւ ինչպէ՞ս պիտի վերաբերուինք կատարողական այն երեւոյթներուն հետ՝ որոնց մասին փաստագրութիւն չկայ (եւ շատ պարագաներու՝ անկարող փաստագրուելու)»(40):

Ան կը շարունակէ. «Իկոր Սթրաւինսքիի միեւնոյն ստեղծագործութեան ձայնագրութիւնները՝ զորս հեղինակը նուագավարած է իր կեանքի տարբեր շրջաններուն, կ'ուսուցանեն մեզի, որ պէտք է զգոյշ ըլլալ ուղղակիօրէն ընդունելու այն դատողութիւնները՝ որոնք կը վերաբերին նոյնիսկ ամենայստակ եւ ամենապահանջկոտ երաժշտահաններու կայուն մտադրութիւններուն»(41):

Ռոպըրթ Մորկըն կը փորձէ բացատրել անցեալին եւ ներկային կապը կատարումին մէջ.

«Անցեալը՝ այն չափով որ ան երբեւէ կը տիրէ, չէ մեկուսացած ներկայէն այլ մաս կը կազմէ անոր. եւ երաժիշտը՝ անձամբ իր մէջ ունեցած անցեալը կը կրէ իբրեւ ամբողջ եւ անբաժանելի երաժշտական գիտակցութեան մը մասը: Այսպէս, այն ձեւով որ երաժիշտը կը մտածէ հին երաժշտութեան մասին՝ ներառեալ այն հարցը թէ ինչպէս պէտք է կատարել դայն, անբաժանօրէն կապուած է տիրող ձգտումներուն հետ՝ որոնք մարմնաւորուած են այդ երաժիշտին ապրած ժամանակաշրջանի երաժշտութեան մէջ:

«[...] Անցեալէն եկած միակ «վաւերական» երաժշտութիւնը պէտք է ըլլայ այն որ ապրեցաւ իբրեւ կենդանի աւանդոյթի մը կենսական մասը՝ բառացիօրէն իբրեւ *ներկայ*ին մաս մը, եւ զայն կատարելու միակ վաւերական կերպը պէտք է ըլլայ ընթացիկ սովորութեան պահանջներուն համապատասխան:

«[...] Իրականութեան մէջ ոչ մէկ միջոց կայ վերահաստատելու կատարողին հոգեբանական եւ բնախօսական հիմնականապէս անընդօրինակելի կապը լեզուի մը հետ՝ զոր չէ սորված բայց ներծծած է անգիտակցաբար, այնքան որ այդ լեզուն դառնայ կատարողի մտածումներին, լսողութեան եւ խօսակցութեան կերպի հիմնական որոշիչը»(42):

Կարի Թոմլինսընի համոզումով՝ «մենք կ'ուսումնասիրենք, կամ պէտք է ուսումնասիրենք արուեստի գործերը իբրեւ արձանագրութիւններ մարդկային ձգտումին, նուաճումին եւ նշանակութեան՝ որոնք գոյութիւն ունեցած են մերինէն տարբեր բնաբաններու մէջ: Պէտք է փայփայենք զանոնք, քանզի անոնք մեզի կը հաղորդեն իրենց ծնունդ տուող այլազան ստեղծագործական գործողութիւններուն մասին: Երբ փոխարէնը զանոնք կը դիտենք արտապատմականօրէն - ինչպէս գեղագիտական առարկաներ՝ որոնք արմատախիլ եղած են իրենց կարծեցեալ ծնունդ տուող որոշ բնաբանէ մը եւ վերատնկուած մեր սեփական մշակութային հողին մէջ - ապա կը կորսնցնենք անոնց ստեղծագործողներուն հետ իմաստալիօրէն զրուցելու կարելիութիւնը»(43):

Շատ խօսուն վկայակոչում մը կ'ընէ Ռոպըրթ Ֆիլիփ: Ան կը գրէ՝ թէ մինչ հին գործերը հին ոճով նուագելու «շարժումը հասաւ Ի. դարու նուագացանկը, ինչպէս էլկարի երաժշտութիւնը, նոր հակասութիւն մը բացայայտ դարձաւ՝ Ի. դարու վերջաւորութեան կատարուած հին-ոճով էլկարին եւ 1920-ականներուն էլկարի ձայնագրած սեփական կատարումներուն միջեւ: Պատմական ձայնագրութեան ծանօթութիւնը առաջին անգամ ըլլալով սկսաւ բացայայտել՝ թէ որ աստիճան հին կատարողական ոճերը վերակառուցելու փորձերը տեղի կ'ունենան կատարողի սեփական ժամանակի ընդմէջէն»(44):

«Մենք չենք կրնար յարաբերութեան մէջ մտնել անցեալին հետ, չենք կրնար վերակազմել անցեալը, ոչ ալ կրնանք կաշկանդել զայն իբրեւ առարկայական իրականութիւն», կ'եզրակացնէ Նիքոլաս Քենիըն(45):

Ռիչըրտ Թարուսքին՝ «վաւերական» շարժումը քննադատող ամենաազդեցիկ երաժշտագէտներէն մէկը, նոյնիսկ կը փաստէ՝ որ յաճախ երաժշտահաններն իրենք նախնական պատկերացում չունին իրենց ստեղծագործութիւններու մեկնաբանութեան մասին: Ան կը բերէ կենդանի օրինակներ.

«Ես կը փափաքիմ քիչ մը առաջ երթալ եւ առաջարկել՝ թէ մեծ մասամբ երաժշտահանները նոյնիսկ չունին այն դիտաւորութիւնները՝ զորս կ'ուզենք հաստատել: [...] Յօրինողական չահագրգռութիւնները տարբեր են կատարողական չահագրգռութիւններէն, եւ [...] անգամ մը որ գործը աւարտուած է, երաժշտահանը կը դիտէ զայն եւ կը յարաբերի անոր հետ կամ իբրեւ կատարող՝ եթէ ինք կատարող մըն է, կամ պարզապէս իբրեւ ունկնդիր: Պիտի տամ քանի մը օրինակ: Մէկը Իրվինկ Պեռլինն է, որ անգամ մը ըսած է Ֆրէտ Աստէրի մասին. «Ես կը սիրեմ զայն որովհետեւ չի փոխեր երգերս, կամ եթէ կը փոխէ՝ զանոնք կը դարձնէ աւելի լաւ»: Ուրիշ օրինակ մը Տեպիւսին է: Երբ Տեպիւսի առաջին անգամ կը հանդիպի [դաշնակահար] Ժօրժ Քոփլընտին,

կ՚ըսէ՝ թէ, երբեք իր կեանքի ընթացքին չի յիշեր իր դաշնակի երաժշտութիւնը ունկնդրած ըլլալ այսքան լաւ նուագուած։ Ոչ մէկ կասկած՝ թէ Քոփլընտին նուագը իրականացուցած էր երաժշտահանին մտադրութիւնները, ի գոհունակութիւն վերջինին։ Ուրիշ առիթով մը, թէեւ, Տեպիւսի կը հարցնէ Քոփլընտին՝ թէ ինչո՞ւ "Reflets dans l'eau"-ի [Ցոլացումներ ջուրին մէջ] մուտքը նուագեց այդ կերպով։ Քոփլընտ իր պատասխանին համար կը յենուի այն հին կատարողի մը արտայայտութեան վրայ՝ որ կ՚ենթադրէ գայրացնել ուեւէ երաժշտագէտ մը. «Որովհետեւ ես այդ ձեւով կը զգամ»։ Որուն Տեպիւսի կը պատասխանէ, թէ ինչ կը վերաբերի ինքզինքին՝ ինք տարբեր կը զգայ, բայց թէ Քոփլընտ պէտք է շարունակէ նուագել ինչպէս ինք՝ Քոփլընտ կը զգայ։ Ուրեմն, անգամ մը որ հաստատուեցաւ դաշնակահարին լիազօրութիւնը իբրեւ Տեպիւսիի կատարող, անոր կատարումները երաժշտահանին կողմէ ընդունուեցան իբրեւ ոչ նուազ հեղինակաւոր քան իր սեփականը։ Իբրեւ դաշնակահար՝ Տեպիւսի ինքզինք համարեց ընդամէնը մէկ մեկնաբան մը ուրիշներու կողքին։

«Իմ յաջորդ օրինակս կու գայ անձնական փորձառութենէս։ Անգամ մը իբրեւ էջ դարձնող ներկայ գտնուեցայ Էլիոթ Քարթըրի Ջութակի եւ դաշնակի Զուգանուագի փորձի մը՝ որ տեղի կ՚ունենար երաժշտահանի հսկողութեան տակ։ Երաժշտահանը չէր կարող նուազ օգտակար ըլլալ։ Ամէն անգամ որ կատարողները հաւասարակշռութեան կամ ընթացքի [tempo] մասին ուղղութիւն հարցնէին, անփոփոխօրէն Քարթըրի պատասխանն էր՝ «չեմ գիտեր, եկէք տեսնենք...» եւ ապա կը միանար կատարողներուն փնտռելու լուծումներ, նոյն յաճախականութեամբ հարցնելով իրենց խորհուրդը որքան իրենք կը հարցնէին երաժշտահանին։ Մէկ տեղ մը, երբ կատարողները որոշ դժուարութիւն կ՚ունենային երաժշտահանի բծախնդիր կշռութային նոթագրութեան հետ, Քարթըր կ՚ըսէ. «Աստուծոյ սիրոյն, մի հաշուէք... միայն զգացէք զայն»։ Փորձի աւարտին կը բացատրէ՝ թէ իր Զուգանուագին իւրաքանչիւր կատարումը շատ տարբեր է միւս բոլորէն, բայց թէ «որ մէկը որ կը լսեմ՝ միշտ կը թուի ըլլալ լաւագոյնը»»(46)։

Պատմական «վաւերագրութեան» կողմնակիցները երբեմն իրենց տեսակէտը պաշտպանելով՝ ակամայաբար բացայայտած կ՚ըլլան ճիշդ հակառակ իրողութիւն մը։ Օրինակ, 2000-ին լոյս տեսած խտասալիկներու հատորի մը մէջ, հեղինակները կը համեմատեն Ն. Հարնոքուրթի երկու ձայնագրութիւնները Պախի վեց Պրանտենպուրկ Քոնչերթոներուն, կատարուած 1960-ականներուն եւ 1982-ին։ Ինչպէս նշեցի, Հարնոքուրթ պատմականօրէն «վաւերական» կատարումներու ուղղութեան ամենահռչակաւոր նուագավարներէն մէկն է, եւ այս սկզբունքն է՝ զոր կ՚ուզեն վեր հանել ըննախօսականին հեղինակները երբ կը գրեն.

«Վերագնահատումի ուժեղ զգացողութիւն մը կը գտնուի *Պրանտենպուրկներու* այս մարտահրաւիրային կատարումներուն խորքը, որ յստակօրէն սկներեւ է յղկումի աստիճանին եւ մանրամասնութեան ուշադրութեան մէջ, դիմագիծեր՝ որոնք այժմ դարձան Հարնոքուրթի ու ձայնագրութիւններուն յատկանիշները [...]։

«Նախորդին համեմատութեամբ՝ այս ժողովածուին առաւելութիւնը կը կայանայ պղինձէ եւ փայտէ փողայիններու նուագին մէջ։ Մեծ յառաջդիմութիւններ կատարուած են 1960-ականներէն մինչեւ 1980-ականները՝ վերագտնելու եւ զարգացնելու այն արհեստավարժութիւնները [technique], որոնք անհրաժեշտ են համոզիչ կերպով ժամանակուայ գալարափողերը [corno], շեփորները [trumpet], օպուաները եւ սրինգները

[flute] կեանքի կոչելու»(47): Պիտի հետեւցնել, որ 1960-ականներուն «վաւերական» նկատուած ձայնագրութիւն մը այսօր նկատուած է «հինցած», եւ նուագարաններու գիտանքի զարգացումին հետ՝ այս անգամ նոյն նուագավարին նոր ձայնագրութիւն մը դարձած է աւելի «վաւերական»: Ուրեմն, վաղը կրնան յայտնուիլ ալ աւելի «վաւերական»-ները: Հետաքրքրական է քննախօսողին «համոզիչ» բառին օգտագործումը՝ առանց բացատրելու թէ ուր կը կայանայ այդ անորոշ համոզչութիւնը: Արդեօք այդ «աւելի» կատարելագործուած նուագարաններուն կառուցողական թէ կատարողական հնչեղութիւնը «համոզիչ» դարձած է պարոքի շրջանի կորսուած, անյայտ հնչողութեա՞ն՝ թէ ժամանակակից ընկալումի տեսանկիւնէն: Այսօր ի՞նչ գիտենք պարոքի նուագարաններու կենդանի հնչողութեան մասին՝ բացի զուտ տեսական բացատրութիւններէ: Բայց կարեւորը, քննախօսը կը գտնէ տարբերութիւն եւ մեկնաբանական ան երկու ձայնագրութիւններուն միջեւ (յղկումի աստիճանը, մանրամասնութիւններուն ուշադրութիւնը): Իրողութիւնն այն է, որ աւելի քան տաս տարուայ ընթացքին տեղի ունեցած է Հարնոքուրթի երաժշտական ընկալումի բնական զարգացում եւ հասունացում, կատարողական արհեստավարժութեան մշակում: Արդ, ընդունելով Հարնոքուրդի արուեստին աճը, քննախօսը՝ հակառակ իր ցանկութեան, փաստած կ'ըլլայ կատարողական արուեստի անընդհատ շարժող, մշտապէս յառաջընթաց էութիւնը:

Կայ նաեւ տարածքային հարցը: Հարոլտ Շոնպըրկ առաջին անգամ ըլլալով առաջ կը մղէ կատարողական դպրոցներու գոյութեան իրողութիւնը: Դիտել կու տայ՝ թէ ԺԹ. դարու երկրորդ կէսէն կը սկսին երեւան գալ դաշնակի նուագածութեան կարեւոր դպրոցներ՝ «խստաշունչ գերմանական ոճը, ջերմ ռուսականը, նրբագեղ ֆրանսականը եւ ընտրական [eclectic] անգլիականը»(48): Այս իմաստով, աւելի եւս կը բարդանայ «հեղինակային» վաւերագրութեան հարցը: Օրինակ, ռուսական «դըպրոց»-ին պատկանող դաշնակահարը ինչպէ՞ս պիտի նուագէ գերմանական դպրոցի Պեթհովէնի Սոնաթ մը:

Հանրահռչակ նուագավար Սըր Ճոն Էլիըթ Կարտինըր ազգային-տեղական յստակ զանազանութիւններ կը գտնէ նաեւ նուագախումբերու հնչողութեան, ոճին եւ մեկնաբանութեան միջեւ՝ անկախ բուն նուագավարին կատարողական անհատականութենէն: Կը յիշատակէ, օրինակ, Խորհրդային շրջանի Լենինկրատի Ֆիլհարմոնիքի, Չեքիայի Ֆիլհարմոնիքի, Տրեզտընի Սթաացքափէլի, Պեռլինի Ֆիլհարմոնիքի, Վիեննայի Ֆիլհարմոնիքի իւրայատուկ աւանդոյթները(49):

Կարեւոր հանգամանք կը խաղայ երաժշտական ընկալումը: Ճիմ Սամսըն՝ *Grove*-ի վերջին խմբագրութեան մէջ կը գրէ. «Իր ապագայ ուղեգրութեան մէջ, ստեղծագործութիւն մը իր ճանապարհը կը ճեղքէ բազմաթիւ տարբեր ընկերային եւ մշակութային կազմաւորումներու ընդմէջէն, զանազան ձեւերով ինքզինքը կապելով անոնց հետ, պատշաճեցնելով իր սեփական տեսքը եւ ընթացքին մէջ փոխելով անոնցը»(50):

Յայտնի է՝ թէ Պեթհովէնի Առաջին Համանուագի (Symphony) ունկնդիրները ինչպիսի ցնցում ապրեցան երբ լսեցին ստեղծագործութեան առաջին դաշնեակները (chord), որոնք՝ խախտելով ընդունուած աւանդոյթները, չէին ընթանար հիմնական ձայնակայքին (tonality) մէջ: Այսօրուան ունկնդիրին համար՝ որ լսած է Մալեր եւ Շոսթաքովիչ, աննշան ու անկարեւոր կէտ մըն է ասիկա: Ժամանակակից հասարա-

կութեան կը հետաքրքրէ Առաջին Համանուագի ստեղծագործական-կատարողական այլ չերտեր եւ ընկալումներ:

Դժուար է համոզուիլ՝ թէ սկաւառակներու եւ խտասալիկներու յառաջացումով նուազած է ունկնդիրին ազդեցութիւնը: Ընդհակառակը, յայտնուած է այդ ձայնագրութիւնները ըմբոշխնող ուրիչ մակարդակի ունկնդիր մը՝ աւելի խստապահանջ, աւելի զարգացած:

Հին ոճ մը վերականգնելու համար պէտք է վերականգնել նաեւ հին ունկնդիրը, հին սալոնները, հին հանդիսասրահները: Այս առումով, Պ. Շերմըն հետեւեալը կը գրէ.

«Պատմական վերստեղծումը անկարելի է նաեւ այն պատճառով՝ որ կատարողական բնաբանները [context] կ'ազդեն երաժշտութեան կերտումին վրայ, եւ հին երաժշտութիւնը այժմ գրեթէ երբեք չի կատարուիր այն բնաբաններուն մէջ որոնց համար գրուած էր՝ եկեղեցի, խնճոյքի սրահ, երաժշտական ընդունարան, սալոն: Նոյնիսկ համերգասրահներու համար գրուած երաժշտութիւնը պէտք է մրցի արմատապէս տարբեր համերգասրահներու չափերու, աքուսթիքներու եւ ունկնդիրներու վարքի հետ:

«[...] Ջարլզ Ռոզըն կը մատնանշէ՝ թէ Պախի ստեղնային ստեղծագործութիւններէն չատերը յօրինուած են անձնական օգտագործումի համար: Եթէ փորձենք զանոնք նուագել հանրութեան առջեւ նոյն ձեւով՝ ինչ ԺԸ. դարու երաժիշտ մը պիտի նուագէր ինքն իրեն համար, այսինքն՝ առանց փորձելու երաժշտական իրադարձութիւնը արձակելու ունկնդիրին, պիտի ջնջենք նուագահանդէս տալու նպատակը:

«[...] Եթէ վերստեղծես ճիշդ չափը եւ յատակագիծը Մոցարթի համանուագի [symphony] մը առաջին կատարումը իրականացուցած նուագախումբին եւ զայն տեղադրես Քառնէկի Հոլին մէջ՝ ան պիտի հնչէ տկար»(51):

Ոմանք կը պնդեն հեղինակային չափահարի (metronome) նշումներուն հետեւելու անհրաժեշտութիւնը: Բայց, ինչպէս նկատել կու տայ Պ. Շերմըն, «Ընթացքը [tempo] կ'ազդուի աքուսթիքներէն եւ նուագախումբի մեծութենէն, որով այն ընթացքը զոր երաժիշտները «կը լսեն» նուագագրութիւն մը ընթերցած ժամանակ յաճախ տարբեր է այն ընթացքէն՝ որ կը բանէ իրական կատարումի ժամանակ: [...] Երաժշտահանի մը զգացողութիւնը թէ ինչ ընթացք ընտրել ստեղծագործութեան մը մէջ կրնայ տարբերիլ ըստ տրամադրութեան, տարիքի եւ այլ գործօններու: Պեթհովէնն ինքը Իններորդ Համանուագի [Symphony] առաջին չարժումին [movement] չափահարի [metronome] նշանակումները փոխած է քառորդ ձայնանիշի համար «108 կամ 120»-էն՝ չատ աւելի դանդաղ (թէեւ տակաւին արագ) 88-ի: Սթրաւինսքիի եւ Պարթոքի նման երաժշտահաններու սեփական ստեղծագործութիւններուն ձայնագրութիւնները կը հաստատեն՝ թէ երաժշտահանները անպայմանօրէն չեն հետեւիր իրենց անձնական չափահարի նշանակումներուն, ոչ ալ իրենց ընթացքները կայուն են մէկ տարիէն միւսը»(52):

Իսկ յանկարծաբանութի՞ւնը (improvisation): Մինչեւ ԺԹ. դար ան կը հանդիսանար կատարողի մը հիմնական յատկանիշներէն մէկը: Այսօր, արեւմտեան արուեստին մէջ՝ բացի ճազէն եւ ռոքէն, անոր գոյութիւնը ի սպառ վերացած է: Այսօր քանի՞ դաշնակահար կրնայ Մոցարթի քոնչերթոներուն քատենցաները յանկարծաբանել՝ բառին իսկական իմաստով:

Կան նաեւ նիւթական խոչընդոտներ: Փականինիի քոնչերթոները ԺԹ. դարուն կը համարուէին ջութակի համար գրուած դժուարագոյն ստեղծագործութիւններ, մինչ

այսօր՝ կատարողական արհեստավարժութեան զարգացումին շնորհիւ, անոնց նուագածութեան բարդութիւնները համեմատօրէն նուազած են։ Այսօրուան ջութակահարը դանոնք պիտի նուագէ *իր* տիրապետած զարգացած արհեստավարժութեամբ՝ որ, հետեւաբար, պիտի ազդէ մեկնաբանական որակին վրայ։ Կրնա՞յ այսօր ջութակահար մը գիջիլ իր արհեստավարժական յառաջդիմութենէն եւ նուագել՝ այսօրուան դիտանկիւնէն նայուած, նուազ կատարեալ արհեստավարժութեամբ մը, որպէսզի պարզապէս մօտեցած ըլլայ Փականինիի ենթադրեալ ոճի մը։

Նիւթական ուրիշ պատնէշ մըն ալ քասթրաթոներն են։ Անկարելի է բնական ձայնով նմանուիլ այդ հին երգիչներուն։

Հարց է նաեւ հնչիւնային բարձրութիւնը։ Մինչ Ի. դարու առաջին կէսին միջազգային համաժողովներ կը փորձէին հաստատել Լա=440 հիմնաչափութիւնը, տարբեր քաղաքներ, տարբեր ժամանակաշրջաններ կը գործածէին *լայի* ամենատարբեր լարուածքներ (tuning), նոյնիսկ միեւնոյն քաղաքին մէջ միաժամանակ կը կիրառուէին տարբեր բարձրութիւններ։ Իսկ հնչիւնային բարձրութիւնն իր ազդեցութիւնը ունի գունաւորումի տարբեր աստիճաններուն վրայ։

Համառօտ ակնարկ մը հայկական երաժշտութեան կատարողական գործադրութեան վրայ որոշակի պատկերացում մը կու տայ այս հարցերուն կապակցութեամբ։ Օրինակ, 1914-ին, Պոլսոյ մէջ Արմենակ Շահ-Մուրատեան կը ձայնագրէ Կոմիտաս Վարդապետի մեներգները՝ երաժշտահանին դաշնակի նուագակցութեամբ։ Այս ձայնագրութիւնները փաստագրութիւններ կրնան նկատուիլ իր սեփական ստեղծագործութիւններուն նկատմամբ Կոմիտաս Վարդապետի ցուցաբերած վերաբերմունքին, որուն պէտք է հետեւին յետագայ մեկնաբանները։ Բայց լոկ ընդհանուր համեմատութիւն մը Շահ-Մուրատեանի, Լուսինէ Զաքարեանի, Գոհար Գասպարեանի *Կռունկի* կատարումներուն միջեւ, բաւարար է ցոյց տալու՝ թէ որքան սկզբունքային տարբերութիւններ կան անոնց միջեւ, բայց բոլորն ալ նոյնքան հրաշալի են ու վարակիչ։

Կամ՝ Առնօ Բաբաջանեանի ձայնագրութիւնները իր սեփական գործերուն։ Բազմաթիւ դաշնակահարներ՝ նոյնիսկ երաժշտահանին ժամանակակիցներ եւ իր կատարողական արուեստին հիացողներ, նուագեցին ու ձայնագրեցին այդ նոյն գործերը, բոլորն ալ ներդնելով խիստ համոզիչ ոճեր։ Խօսելով լրագրա-քննադատական լեզուով մը՝ պիտի աւելցնէի, որ ոմանց մեկնաբանութիւնները շատ աւելի նրբերանգուած ու խորահայեաց են քան հեղինակային շուտափոյթ տպաւորութիւն ձգող նուագածութիւնները։ Անոնք նոյնիսկ երբեմն աւելի կը հետեւին բնագրային նշումներուն՝ քան նոյն ինքը հեղինակը։

Այլեւ Արամ Խաչատրեանի զանազան շրջաններու կատարած նուագավարութիւնները իր սեփական քոնչերթոներուն կը բացայայտեն ընթացքներու (tempo) բազմազանութիւն, նուագարաններու դասութաւորումի (phrasing) տարբերակութիւն եւ մեկնաբանական այլաբանութիւն։ Քանզի ամէն անգամ Խաչատրեան ենթարկուած է կատարողական գործադրութեան բնական օրէնքներուն եւ դադրած է երաժշտահան ըլլալէ։

Ի վերջոյ, կարեւոր լուսաբանութիւն մը կը ներդնէ բանաւոր աւանդութեամբ փոխանցուող գեղջուկ եւ հոգեւոր երաժշտութեան տարբերակներուն առկայութիւնը։ Նիկողայոս Թաշճեանի, Եղիա Տնտեսեանի, Համբարձում Չէրչեանի եւ այլոց տպագիր թէ ձեռագիր նոթագրութիւնները կը ներկայացնեն մեր շարականերգութեան

այլազան տարբերակներ՝ որոնք կը կրեն կատարողական անհատական, ժամանակային եւ տարածքային ազդեցութիւններ, եւ զորս պէտք է ուսումնասիրել ոչ թէ գերադասելով մէկը միւսէն, ոչ թէ ձգտելով անոնց արժանահաւատութեան աստիճանը որոշել, օրինակ, Ե. դարու Մեսրոպ Մաշտոցի բնօրինակով (եթէ երբեւէ կարելի ըլլայ վերջինս գտնել), այլ իրենց միջեւ եղած նմանութիւն-տարբերութիւններով, բացատրելով իւրաքանչիւրին էութիւնն ու իմաստը: Յիշեցնեմ՝ որ փոլքլորն ու եկեղեցական երաժշտութիւնը նախ եւ առաջ կատարողական արուեստներ են, որոնք կը զարգանան լոկ կատարումի միջոցով եւ ոչ երբեք հաստատագրուած բնագիրի մը գերակայութեամբ: Եւ վերոյիշեալ մեր եկեղեցական երաժշտութեան մասնագէտները այդ կատարողականութիւնն է՝ զոր նոթագրելով «հաստատագրեցին»:

Ընդհանուր առմամբ, երաժշտահանի գաղափարներուն «հարազատ» մնալու միտումը՝ այսինքն մեռեալ ժամանակի մը գործնականութիւնը վերարտադրելու ձգտումը, կը նմանի ժամանակակից երաժշտահանի մը՝ որ կը փորձէ յօրինել փիլապաշտական դպրոցով. ան կարող է կիրառել դաշնակումի (harmony), կառուցուածքի եւ ընդհանրապէս արհեստավարժութեան (technique) բոլոր փիլապաշտական ժամանակաշրջանի օրէնքները, բայց անկարող է զգալ եւ վերարտադրել ոճական եւ գեղագիտական էութիւնը: Կը նմանի այն մարդուն՝ որ կ՚ապրի հին շրջանի մը բնայատուկ շէնքի եւ շրջակայքի մը մէջ, բայց անկարող է վերադարձնել ԺԹ. դարու ընկերային կեանքը: Կը նմանի այն գիտնականին՝ որ գիտական լրջահաւատութեամբ կը նկարագրէ տայնասորի մը չափը, մարմնակազմութիւնը, ապրելավայրը, բայց անկարող է կեանք պարգեւել այդ անասունին: Կը նմանի այն լեզուագէտին՝ որ կը վերլուծէ գրաբարի քերականական-ոճական առանձնայատկութիւնները, բայց անկարող է զայն վերածելու կենդանի լեզուի: Արդ, մէկ բան է գիտական-տեսականօրէն ուսումնասիրել, յայտնաբերել եւ վերլուծել անցեալը, ուրիշ բան է գործնականօրէն վերարտադրել զայն: Այս բոլորին մասին ոչ ոք կը վիճարկէ կամ կ՚ընդդիմանայ: Տարբեր է միայն մօտեցումը կատարողական արուեստին նկատմամբ, կարծէք ան կեանքէն անջատ հասկացողութիւն մը ըլլայ՝ անընդունակ զարգացումի: Այստեղ խօսքը մեռեալ աւանդութեան մը մասին, որ ոչ եւս կը կիրարկուի այսօր, այնպէս ինչպէս այսօրուան կատարողական աւանդոյթները մեռեալ պիտի ըլլան վաղը:

Այս առումով, տեսական դրոյթներուն եւ գործնական կատարողականութեան միջեւ ծագած էր զգալի բաց մը, զոր փորձեց լրացնել արդի երաժշտագիտութիւնը: Կատարողական արուեստը անգիտակցաբար չարունակած էր համահնչիւն ընթանալ ժամանակին հետ (չէր կրնար այլ կերպ ըլլալ) մինչ տեսութիւնը չէր կրցած պատշաճ բացատրութիւններ տալ:

Գալով 1960-ականներէն սկիզբ առած հին նուագարաններով եւ հին ոճերով կատարելու «վաւերական» շարժումին, Ռ. Թարուսքին զայն կը համարէ կատարումի արդիականացում եւ ոչ երբեք անցեալի ոճի մը վերականգնում: Ան կը գրէ. «Բայց նոյնիսկ իրենց լաւագոյն եւ ամենայաջող պարագային - կամ մասնաւորապէս իրենց լաւագոյն եւ ամենայաջող պարագային - պատմական վերակառուցողապաշտ [reconstructionist] կատարումները ոչ մէկ կերպ անցեալի վեր-ստեղծումներ են: Անոնք բուն էութեամբ արդի կատարումներ են, իրողութեան մէջ՝ արդիապաշտ [modernist] կատարումներ, ամբողջապէս մեր անձնական ժամանակաշրջանի գեղագիտութեան մը արտադրանքը, ոչ նուազ ժամանակի մէջ սահմանուած քան այն կատարողական

ոճերը՝ որոնց պիտի փոխարինեն: Միւս բոլոր արդիապաշտ փիլիսոփաներուն նման, պատմական վերակառուցողականութիւնը արուեստի գործ մը՝ ներառեալ կատարողական արուեստը, կը տեսնէ իբրեւ ինքնավար առարկայ մը, եւ ոչ իբրեւ ընթացք մը կամ գործողութիւն մը: Ան արուեստի գործին ներքին յարաբերութիւնները կը տեսնէ իբրեւ հոմանիշ իր բովանդակութեան, եւ երաժշտութեան պարագային ան կը մերժէ որեւէ տարբերութիւն հնչիւնին եւ նիւթին միջեւ, իսկ հասկնալ հնչիւնը իրականութեան մէջ հասկնալն է նիւթին: Ասկէ կը բխի այսօրուան վիթխարի եւ, թող որ ըսուի, չափազանցուած չահագրգռութիւնը՝ բոլոր ժամանակներու համար օգտագործելու վաւերական հին նուագարաններ»(53):

Աւելի լայն իմաստով, Թարուսքինի այս տեսակէտը նոյնութեամբ կարելի է վերագրել բոլոր այն երաժիշտներու դրոյթներուն՝ որոնք կը պահանջեն «հարազատ» մնալ երաժշտահանին կամ իր շրջանի ոճին, որով արուեստը մեկնաբանած կ'ըլլան իբրեւ անշարժ գոյք եւ հրաժարած կ'ըլլան ընդունիլ հնչիւնի եւ նիւթի զանազանութիւնը:

Ստեղծագործութեան եւ կատարողին յարաբերութիւնը համապարփակօրէն կը ըննարկէ Նիքոլաս Քուք.

«Շեշտել երաժշտական կատարողականութեան անկրճատելիօրէն ընկերային ծաւալը՝ չի նշանակեր հերքել երաժշտահանի գործին դերը, բայց ան առնչութիւններ ունի գործի մը ինչ տեսակ բան մը ըլլալու մեր մտածմունքին հետ: Ակնարկելով երաժշտական գործադրութեան [performance practice] ամենէն աւելի բացայայտօրէն ներազդեցիկներէն մէկուն՝ ճազի յանկարծաբանութեան [impsovisation], Ինկրիտ Մոնսըն կը գրէ՝ թէ «երաժշտական ընագիրին ձեւական դիմագիծերը ընդամէնը մէկ երեւոյթն են - կարելի է ըսել՝ ենթակազմն են - երաժշտականին աւելի լայն իմաստին՝ որ կը բովանդակէ նաեւ ընաբանայինը [contextual] եւ մշակութայինը: Փոխանակ հասկցուելու իբրեւ հիմնական կամ ընաբանէն [context] բաժանելի, կառուցուածքը կ'ընկալուի իբրեւ երեւոյթ մը՝ որուն կեդրոնական պաշտօններէն մէկն է ունենալ ընկերային ընաբանի *կառուցում*»: Այս ձեւով դիտելով, «ընագիր» [text] եզրը (Նոր Քննական ինքնավարութեան եւ կառուցուածքապաշտութեան [structuralism] իր լրացուցիչ իմաստներով) թերեւս նուազ օգտակար է քան աւելի յատկանշանակօրէն թատերական բառ մը՝ «թատերագրութիւն» [script]: Մինչդեռ Մոցարթի քառանուագի մը մասին մտածել իբրեւ «ընագիր» կը նշանակէ զայն ըմբռնել իբրեւ կէս-հնչիւնատարածային [half-sonic], կէս-գաղափարական [half-ideal] առարկայ մը՝ վերարտադրուած կատարումի մէջ, անոր մասին մտածել իբրեւ «թատերագրութիւն» կը նշանակէ, զայն տեսնել իբրեւ նուագողներուն միջեւ տեղի ունեցող շարք մը իրականժամանակային, ընկերային ներազդեցութիւններու պարադրութիւն [choreographing]՝ մտիկ ընելու եւ համայնական շարժուձեւերու փոխադարձ գործողութիւններու շարք մը, որ կը ներկայացնէ մարդկային ընկերութեան յատուկ մտապատկեր մը [...]: Այս տեսակ կատարողական իմաստի ճանաչումով է՝ որ երաժշտական գործի մտայղացումին մէջ, ոչ-երաժշտագիտական գրողները յաճախ պաշտպանեցին այն նոյն տեսակ զգուշաւորութիւնը՝ որ թելադրեց ինծի օգտագործել «թատերագրութիւն» եզրը. Փօլ Վալերի երաժշտական գործ մը համեմատեց դեղատոմսի հետ, Ռ. Կ. Քոլլինկուտ երաժշտագրութիւնը [score] դիտեց իբրեւ ցուցմունքներու «անհարթ շրջագիծ» կատարումի համար, մինչ Կոտլիվիչ նոթագրուած գործերուն կը դիմէ իբրեւ «կաղապարներ, ուրուագիծեր, շրջագիծեր կամ ուղեցոյցներ՝ որոնք երբ կը խորհըր-

դակցութին պայմանական հաւանութեան սահմաններուն մէջ, կը խոստանան գործադրելի եւ գործադրուող երաժշտութիւն»:

«Երաժշտական գործերը կը ստորադասեն իրենց կատարումները, բայց իրենց նոթագրութիւններուն մասին մտածել իբրեւ «թատերագրութիւններ» քան «բնագիրներ» չի նշանակեր պարզապէս զանոնք կարծել նուազ մանրամասնուած ըլլալ (ինչպէս նշեցի՝ ընդունուած կարգով, կատարումը կը ներգրաւէ ոչ միայն նուագել ինչ որ նոթագրուած է՝ այլեւ նուագել ինչ որ չէ նոթագրուած. այս իմաստով կը գտնուի անհամաչափութիւն նոթագրութեան եւ կատարումին մանրամասնութիւններուն միջեւ, այնպէս որ աւելիի կամ պակասի գաղափարները լրիւ չեն միտիր նպատակին): Աւելի ճիշդ, ան կ'ենթադրէ վերակողմնորոշում նոթագրութեան եւ կատարումին միջեւ եղած յարաբերութեան: Երաժշտական փոխանցումի աւանդական նախատիպը՝ որ փոխառնուած է բանասիրութենէն, սերնդաբանութիւնն [stemma] է, տեսակ մը ընտանիքի ծառ մը՝ ուր յաջորդական մեկնաբանութիւնները կը չարժին ուղղահայեացօրէն՝ երաժշտահանի բնօրինակ մտապատկերէն հեռու: Հետեւաբար, բնագիրը [text] մարմնացումն է այս մտապատկերին, եւ աղբիւրագիտական քննադատութեան աւանդական նպատակն է ապահովել երկուքին միջեւ որքան կարելի է սերտ դասաւորութիւն, ճիշդ այնպէս ինչպէս պատմականօրէն իրազեկ կատարումին աւանդական նպատակն է մտապատկերը թարգմանել հնչիւնի: Բայց կատարողական ուսումնասիրութիւններու յարացոյցը իրականին մէջ այս կաղապարը կը չրջէ իննսուն աստիճան. ինչպէս Ռիչըրտ Տեչնըր կ'արտայայտէ՝ կատարողական ուսումնասիրութիւններու յարացոյցը կը չեշտէ «յարաբերակից ձեւերու միջեւ *հորիզոնական* յարաբերութիւններու հետազօտութիւններ քան անապացուցելի սկզբնաղբիւրներու ուղղահայեաց որոնումներ»: Այլ խօսքով, այս յարացոյցը կը ձգտի կատարումը ըմբռնել ուրիչ կատարումներու յարաբերութեան մէջ (Տեչնըրի «յարաբերակից ձեւեր»-ը) քան ենթադրաբար վաւերական բնագիրի մը մէջ մարմնաւորուած բնօրինակ մտապատկերի յարաբերութեան. Պեթհովէնի Իններորդ Համանուագի տուեալ կատարում մը, օրինակ, իր իմաստը կը ստանայ ուրիչ կատարումներու կողմէ հաստատուած հեռանկարներու հորիզոնին հետ ունեցած յարաբերութենէն: [...] Բայց ասկէ աւելի, կատարումը իբրեւ բնագիրներու վերարտադրութիւն դիտարկումէն դէպի զայն թատերագրութիւններու կողմէ հրահրուած մշակութային գործադրութիւն դիտարկումի փոփոխութեան կը հետեւի ստեղծագործութեան եւ կատարումի միջեւ որեւէ կայուն տարբերութեան չքացումին»(54):

Լիտիա Կէօհր կը զանազանէ «Երաժշտութեան կատարեալ կատարումը» (The perfect performance of music) եւ «Երաժշտական կատարեալ կատարումը» (The perfect musical performance): Առաջինը գերապատուութիւն կու տայ «ստեղծագործութիւն»-ին, որ մէկ կողմէն՝ կը բացասէ կատարողին սեփական անհատականութիւնը (Սթռաւինսքի), չեչտելով կատարողական *թափանցիկութիւնը* (performance *transparency*)՝ քանզի կատարողը լոկ պատուհան մը կը համարուի ստեղծագործութեան ընկալումին համար, կամ պահանջելով կատարողին *անտեսանելիութիւնը* (performer *invisibility*) (Ցիմմերման, Կէօթէ)՝ քանզի կատարողին տեսանելիութիւնը խանգարիչ հանգամանք մը կը նկատուի հնչիւնային ընկալումին համար(55), միւս կողմէն՝ կատարողին որոշ արժէք մը տուած կ'ըլլայ երբ կատարողական արուեստը կը համարէ «արտադրանքը թէ՛ ազատ մեկնաբանութեան եւ թէ՛ երաժշտահանի

հրահանգներուն լրիւ հաճոյակատար *աղատագուրկ* թարգմանութեան»(56), ուր, արդարեւ, կատարողը տակաւին կախեալ կը մնայ «ստեղծագործութիւն» հասկացութեան հետ: Երկրորդը կը ներկայացնէ երաժշտահան-կատարող-ունկնդիրի կենդանի, հաւաքական մասնակցութիւնը երաժշտութեան կերտումին(57): «Երաժշտական կատարեալ կատարումը իր շեշտը կը դնէ աւելի կատարումի ընդհանուր բնաբանին մէջ ներգրաւուած գործողութիւններուն քան այս բնաբանէն անջատ արտայայտուած միջնորդական լեզուին վրայ», կը գրէ Կօէհր: «[...] Երաժշտական կատարեալ կատարումին մէջ, արժէքը կը գտնուի անհատներու ստեղծագործական գործողութիւններուն մէջ, անհատներ՝ որոնք երաժշտութեան իմաստ կու տան իրենց կատարողական գործողութեան կամ երաժշտութեան հետ առնչութեան իւրաքանչիւր պահուն: [...] Երաժշտական կատարեալ կատարումը կ'ընդդիմանայ «ստեղծագործութիւն» գաղափարականութեան գերիշխանութեան եւ գոհունակութիւն կը պատճառէ ունկնդիրներու զանազան տեսակներու աւելի լայն պահանջներուն՝ ընկերային միջավայրերու զանազան տեսակներու մէջ»(58): Կէօհր կ'աւելցնէ՝ թէ կատարումը բան մըն է, որ աւելի է «քան վերացարկուած հնչիւնային իրադարձութիւն եւ բան մը՝ որ աւելի է քան ստեղծագործութիւնը պարզապէս մատչելի դարձնելու միջոց մը: Նոյնիսկ երբ ստեղծագործութեան հետ առնչուած հնչիւնային իրադարձութիւնը կը մնայ կեդրոնական, երաժշտական կատարեալ կատարումը՝ ի տարբերութիւն երաժշտութեան կատարեալ կատարումէն, այդ իրադարձութիւնը անբաժանելի կը համարէ հնչիւններն արտադրող ընթացիկ կատարողներէն, կատարողներուն երաժշտական շարժուձեւերուն ձեւական, տեսողական պարադրութենէն [choreography], ու աքուսթիք, ընկերային եւ մշակութային իրական տարածութիւններէն կամ շրջապատներէն՝ որոնք կը ձեւաւորեն հնչիւնային իրադարձութիւնը»(59): Ի վերջոյ, երաժշտական կատարեալ կատարումը կ'ընդգծէ մարդկային ներկայութիւնը, տեսողականութիւնը, բանագործութիւնը (drama) եւ հաղորդակցութեան անմիջականութիւնը(60):

Սակայն այս բոլորը չի նշանակեր յեղաշրջել չափանիշները եւ կատարողը գերադաս համարել երաժշտահանէն. երկուքն ալ ունին իրենց ինքնուրոյն դիմագիծը: Բնագիր-մեկնաբանութիւն-ընկալում, կամ՝ երաժշտահան-կատարող-ունկնդիր, կը գտնուին անքակտելի յարակցութեան մէջ: Անոնցմէ ոչ մէկը առկախ է միւսէն, այլ երեքն ալ միեւնոյն արտայայտչականութեան իրարամերձ երեսակներն են: Ինչպէս Ն. Քուք կը գրէ՝ «ընթացք եւ արտադրութիւն կը կազմեն անբաժանելի միասնութիւն. ակնարկելով բանաստեղծութեան՝ Անտրու Պենճամին կը խօսի «բնագիրին ներկայութիւնը... կատարումին մէջ բայց հաւասարապէս կատարումին ներկայութիւնը բնագիրին մէջ»-ին մասին: Նոյնը կը վերաբերի երաժշտութեան: [...] Ընթացք եւ արտադրութիւն ոչ այնքան փոխընտրական հնարաւորութիւններ են որքան յրացուցիչ կայաններ ոլորան ժապաւէնին՝ զոր կը կոչենք կատարում»(61):

Զ.-Խաչատրեանի քոնչերթոներու կատարողական համեմատական ուսումնասիրութեան հնարաւորութիւնները

Ալրն Տոտսըն այսպէս կը ներկայացնէ համեմատական ուսումնասիրութեան մը հնարաւորութիւնները.

«Կարեւոր մեթոտաբանական հարց մը կը դիմագրաւէ բոլորիս՝ որ կ'ուզենք տեսաբանել կատարումի եւ կառուցուածքի ներյարաբերութիւնները, եւ յատկապէս տարբեր կատարումներու ազդեցութիւնները կառուցուածքի ունկնդիրի ընկալումին վրայ, որ կը հանդիսանայ այն յղացական շրջանակը՝ որուն ընդմէջէն երբեւէ կարելի է կատարումներուն համեմատութիւնները ընել, այսինքն՝ ինչպէ՞ս կրնանք նկատի առնել (տեսական՝ ի հակադրութիւն պատմական կամ ոճական, առումով) տարբերութիւնները, որոնց կը հանդիպինք համեմատական ունկնդրութեան մէջ: Մէկ ծայրայեղութեան պարագային՝ գիտնականներ որոնք կը տենչան դրական գիտելիքի, որոնք կը պնդեն թէ մենք պէտք է ձգտինք որեւէ ստեղծագործութեան մը միակ, ըմբռնելի վերլուծութեան, կը սպասուի որ կատարումի մը որակը գնահատեն վերլուծութեան այն համոզչութեան հիման վրայ՝ զոր կը թուի արտացոլել, եւ կատարումներու միջեւ տարբերութիւնները համարել կատարողներու խորաթափանցութեան աստիճաններու տարբերութիւններուն արդիւնքը: Միւս ծայրայեղութեան պարագային՝ անոնք որոնք ընդունած են բազմապաշտութիւն [pluralism] եւ ազատապաշտութիւն [liberalism], սկզբունքօրէն պիտի կասկածի ենթարկեն որեւէ տեսութեան հիմնաւորութիւնը՝ որ կը քաջալերէ դրականապաշտական [positivistic] մտածողութիւն, եւ փոխարէնը կրնան մեկնաբանութիւններու միջեւ տարբերութիւնները վերագրել իւրաքանչիւր կատարումի այլազան եւ չկանխագուշակուած անձնական եւ մշակութային բնաբաններուն [contexts]: Իմ մօտեցումս կը կայանայ այս երկու ծայրայեղ դիրքորոշումներուն մէջտեղը տեղ մը, որովհետեւ ես պիտի փափաքէի շրջանցել իւրաքանչիւրին մէջ թաքնուած որոշ մեթոտաբանական խոչընդոտներ. առաջին մտատիպարը (զորս կրնանք կոչել դրականապաշտական [positivist] «մրցում» նախատիպ) անկարող է ընդունիլ՝ որ նոյն ստեղծագործութեան երկու շատ տարբեր կատարումներ ըլլան առաւել կամ նուազ հաւասարապէս համոզիչ, իսկ վերջինը (զոր կրնանք կոչել բազմապաշտական «ամէն բանէ ազատ» նախատիպ) կը թուի ըլլալ շատ լայն՝ համապատասխանելու գլխաւորապէս կառուցուածքի ընկալումի առումով կատարումներու միջեւ տարբերութիւններ վիճարկելու ծրագիրին հետ:

«Իմ մօտեցումս հիմնուած է երրորդ մտատիպարի մը վրայ, զոր կը կոչեմ կատարողական համեմատութեան «երկընտրական կայունացում» նախատիպ: Այս մտատիպարը պիտի առիթ տայ ինծի տեսաբանելու կառուցուածքային առումով կատարումներուն միջեւ գոյութիւն ունեցող տարբերութիւնները: Բայց այսպէս պիտի վարուիմ առանց նախապատուութիւն տալու մէկ կատարում մը միւսներէն: Այս իմաստով, կատարումին նախադրեալները պիտի նկարագրեմ միայն ամենաընդհանուր եւ ամենագործնական առումով: Երաժշտագրութեան [score] *ընթերցումի* հիման վրայ իրագործուող ստեղծագործութեան մը վերլուծութեան ընթացքին, մարդ երբեմն կը հանդիպի իսկական երկիմաստութեան, անցքերու՝ ուր կառուցուածքի որոշ երեւոյթ մը չփոթեցուցիչ կերպով դուրս կը մղէ մէկ նախընտրական մեկնաբանութիւն մը: Արդարեւ, կատարումներու եւ ձայնագրութիւններու ունկնդրութեան մէջ շատ աւելի տեղեկութիւն մատչելի է քան մինակ երաժշտագրութեան մէջ»(62):

Աւելի լայն իմաստով, երկիմաստութիւն կը գտնուի ամէն քայլափոխին, նայելով թէ ով ինչպէս կ'ընկալէ տուեալ երեւոյթը:

Խաչատրեանի քոնչերթոներու կատարողական համեմատութիւններուն մէջ կիրա-

ունցի հորիզոնական մօտեցումը: Զանազան կատարումները համեմատեցի ըստ իրենց մէջ եղած յարաբերակցութեան եւ ոչ թէ ըստ իրենց յարաբերութեան գրուած բնագիրին հետ: Միաժամանակ, ոչ միայն չանտեսեցի բնագիրը, այլեւ ստեղծագործութիւններուն կարգ մը կառուցուածքային-բովանդակային մեծ ու փոքր բաղկացուցիչներուն չարժունակութիւնը փորձեցի դիտել կատարողական յարաբերակցութեան շրջագիծին մէջ:

Խաչատրեանի կատարումները իր քոնչերթոներուն չընդունեցի իբրեւ վաւերագիրներ, այլ իբրեւ կատարողական համահաւասար երեւոյթներ միւս կատարումներուն հետ: Նոյնպէս, միեւնոյն կատարողին տարբեր ժամանակներու ընթացքին կատարած ձայնագրութիւնները չհամեմատեցի իրար հետ՝ ցոյց տալու մէկ կատարողի մը մեկնաբանական տարբերակումները կամ աճը, այլ ընդունեցի իբրեւ քոնչերթոներուն հերթական կատարումներ:

Կազմեցի ցուցակներ՝ ուր հիմնուելով ստեղծագործութեան կառուցուածքային յենակէտերուն վրայ, ցոյց տուի իւրաքանչիւր կատարողի մօտեցումը ընթացքի (tempo) հարցերուն նկատմամբ: Բնականաբար, ինչպէս նշեցի, իւրաքանչիւր կատարում ազդուած պիտի ըլլայ ժամանակա-տարածային եւ անհատական ազդակներէ: Հակառակ ասոր, դժուար է սահմանել տուեալ կատարումին վրայ ներգործած ճշգրիտ ազդակները: Արդէն յօդուածիս նպատակը չէ յանգելու նման եզրակացութիւններու: Բայց իւրաքանչիւր ցուցակի վերջաւորութեան նշեցի ընդհանուրին միջինը (average), եւ այս միջինն է որ կը ներկայացնէ այն բացարձակայնութիւնը (absolutism)՝ որուն կը ձգտին գաղափարապաշտները (idealist): Արդ, ցուցակի առանձին կատարումներուն միաւորները կը ներկայացնեն անոնց ժամանակա-տարածային դիմագիծը, իսկ միջինը՝ բացարձակը: Եւ որքան ժամանակը յառաջանայ, որքան քանակապէս աւելնան ու որակապէս տարբերակուին կատարումները, այնքան աւելի այդ բացարձակայնութիւնը կը դառնայ բացարձակ, այնքան աւելի կ'որոշուի միասնականութեան եւ տիեզերականութեան կեդրոնը:

ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐԵԱՆԻ ՔՈՆՉԵՐԹՈՆԵՐԸ

Յօդուածս բաժնեցի չորս մասի՝ որոնցմէ իւրաքանչիւրին մէջ յաջորդաբար համեմատութեան ենթարկեցի Խաչատրեանի չորս քոնչերթոները՝ դաշնակի (1934), ջութակի (1940), թաւջութակի (1946) եւ սրինգի (flute): Սրինգի Քոնչերթոն կը հանդիսանայ Ջութակի Քոնչերթոյին փոխադրութիւնը՝ զոր 1968-ին իրականացուցած է սրինգահար Ժան-Փիէռ Ռամբալ (Jean-Pierre Rampal), Խաչատրեանի համաձայնութեամբ եւ վաւերացումով: Բնականաբար, այս Քոնչերթոն մաս չի կազմեր Խաչատրեանի երկացանկին, եւ ոչ ալ երաժշտագէտ մը զայն պատմական-տեսական վերլուծութեան կ'ենթարկէ իբրեւ Խաչատրեանի ստեղծագործութիւն: Բայց կատարողական վերլուծութիւն մը կը հետապնդէ այլ չափանիշեր: Քանի որ կատարողական գործադրութիւնը իր բնական ընթացքով նուագացանկային ստեղծագործութիւն մը դարձուցած է զայն, հետեւաբար ան կենդանի եւ չարժուն երեւոյթ մըն է եւ այս

առումով ալ ենթակայ կատարողական հետազօտութեան:

Համեմատական փորձը աւելի յստակ դարձնելու համար, յարմար դատեցի ցանկագրել բոլոր այն ձայնագրութիւնները՝ որոնց միջեւ պիտի կատարեմ համեմատութիւններ: Նպատակս չէ կազմել ձայնագրացանկ (discography) մը, հետեւաբար, դիտաւորութենէս դուրս է ճշդել կատարումներու ձայնագրութիւններու եւ արտադրութեան թուականներուն հետ կապուած անորոշութիւններ: Սակայն սահմանեցի առնուազն իւրաքանչիւր ձայնագրութեան ընդհանուր ժամանակաշրջանը՝ կազմելով մօտաւոր հերթականութիւն մը: Կարեւորը՝ ժամանակագրական ընդհանուր (եւ ոչ մանրամասն) ուղեգիծի մը ուրուագծումն է. քանի մը տարուան տարբերութիւնը ոչ մէկ նշանակութիւն ունի յօդուածիս նիւթին համար: Ցանկին մէջ յիշատակեցի ինծի մատչելի տեղեկութիւնները՝ կատարող, կատարումի թուական եւ վայր, կենդանի թէ ստուդիոյի ձայնագրութիւն, որմէ ետք՝ յաջորդ տողը, նշանակեցի այն սկաւառակը կամ/եւ խտասալիկը որմէ օգտուած եմ, քանզի, ինչպէս յայտնի է, Խաչատրեանի քոնչերթոներու շատ մը ձայնագրութիւններ քանիցս վերարտադրուած են տարբեր ընկերութիւններու կողմէ:

Յատուկ ուշադրութիւն դարձուցի արագութիւններու (speed) համեմատութեան, որուն համար կազմեցի երկու տեսակ ցուցակներ: Առաջինին մէջ ընտրեցի շարժումի (movement)(63) կառուցուածքային կարեւոր մասերը, եւ նշանակեցի անոնց առաջին հատածներուն (measure) կատարումի արագութիւնները: Շատ մը պարագաներու, յաջորդ հատածն արդէն նուագուած է ուրիշ արագութեամբ: Բայց կառուցուածքային առաջին հատածն ինքնին կարեւոր ուղեցոյց մըն է սահմանելու մենակատարին կամ նուագավարին յարաբերութիւնը կառուցուածքային միւս մասերուն հետ: Առաջին հատածին միջոցով է՝ որ կատարողը նախնական, սկզբունքային կապի մէջ կը մտնէ միւս մասերուն հետ, որմէ ետք, աստիճանաբար խորասուզուելով տուեալ մասին մէջ՝ վերջինս կը ստանայ յարաբերական «ինքնավարութիւն»: Այս ցուցակներուն համար ընդունած եմ Մալցըլէի Զափահարի (Maelzel's Metronome) բախումներու թուանշանները, բացի հորիզոնական վերջին շարքի Միջինէն, ուր նախընտրեցի պահպանել թուաբանական միջինին տուած թուանշանները, կոտորակները մերձեցնելով բուն թուանշանի միաւորին: Երկրորդ տեսակ ցուցակը նոյնպէս հիմնուած է կառուցուածքային կարեւոր մասերուն վրայ: Բայց այստեղ հաշուարկեցի ամբողջ կառուցուածքին արագութիւնը, որուն հասնելու համար նախ չափեցի տուեալ մասին (օրինակ՝ առաջին շարժումի ցուցադրութեան (exposition) կամ մշակումին (development)) ամբողջ տեւողութիւնը՝ եւ ապա հաշուարկեցի տեւողութեան միջինը: Այս պարագային, չսահմանափակուեցայ Մալցըլէի Զափահարի թուանշաններով, այլ նշանակեցի հաշուարկումէն յառաջացած ճշգրիտ թուանշանները, ուր նոյնպէս վերացուցի կոտորակները:

Ստեղծագործութեան մը տեսական վերլուծութեան համար ընդունուած է դիմել կառուցուածքային մեծ ու փոքր բաժանումներուն՝ մաս (part), հիմնանիւթ (theme), նախադասութիւն (phrase), ենթադասոյթ (motive), եւլն.: Բայց կան նաեւ *կատարողական կառուցուածք*ներ՝ որոնք կրնան համապատասխանել կամ հակասել *յօրինողական կառուցուածք*ին: Անոնք կը կազմաւորուին կատարողի հպումի (touch), ուժականութեան (dynamism) եւ մեկնաբանական այլ միջոցներու շնորհիւ: Կատարողական կառուցուածքները կը կազմեն ստեղծագործութեան մը գնահատումի բաղկացուցիչ տարրերէն մէկը:

Ա.- Դաշնակի Քոնչերթօ

Ստորեւ՝ յօդուածիս մէջ օգտագործած Դաշնակի Քոնչերթոյի ձայնագրութիւններուն ցուցակը:

Օգտագործած եմ հետեւեալ կրճատումները՝

աթ. - արտադրութեան թուական՝ տուեալ սալիկին կամ սկաւառակին

դչ. - դաշնակ

խս. - խտասալիկ (CD)

կթ. - կատարումի թուական

կկ. - կենդանի կատարում

կվ. - կատարումի վայր

նգ. - նուագավար

սկ. - սկաւառակ (LP)

սձ - սթիւտիոյի ձայնագրութիւն

1.-դչ.՝ **Մուրա Լիմփանի** (Moura Lympany), **Լոնտոնի Ֆիլհարմոնիք Նուագախումբ** (London Philharmonic Orchestra), **նգ.՝ Անաթոլ Ֆիսթուլարի** (Anatole Fistoulari), **կթ.՝** 1943, **կվ.՝ Լոնտոն, սձ.**

- սկ.՝ Decca ECS-736, ℗ 1959 © 1974

(այսուհետեւ՝ 1ԼՖ)

2.-դչ.՝ **Ուիլիըմ Քափըլ** (William Kapell), **Ֆիլատելֆիայի Նուագախումբ** (Philadelphia Orchestra), **նգ.՝ Եուժէն Օրմանտի** (Eugene Ormandy), **կթ.՝** 8 **Ապրիլ** 1944, **կվ.՝ Ֆիլատելֆիա, կկ.**

- խս.՝ Music and Arts 1109, ℗ 2002

(այսուհետեւ՝ 2ՔՕ)

3.-դչ.՝ **Մուրա Լիմփանի** (Moura Lympany), **Լոնտոնի Համանուագային Նուագախումբ** (London Symphony Orchestra), **նգ.՝ Անաթոլ Ֆիսթուլարի** (Anatole Fistoulari), **կթ.՝** 16 **Մայիս** 1945, **կվ.՝** Kingsway Hall (**Լոնտոն**), **սձ.**

- խս.՝ Concert Classics CDEA 5506, © ℗ 1998

(այսուհետեւ՝ 3ԼՖ)

4.-դչ.՝ **Ուիլիըմ Քափըլ** (William Kapell), **ՆՊՍ Համանուագային Նուագախումբ** (The NBC Symphony Orchestra), **նգ.՝ Ֆրանք Պլաք** (Frank Black), **կթ.՝** 20 **Մայիս** 1945, **կվ.՝ Նիւ Եորք, կկ.**

- խս.՝ Vai Audio VAIA/IPA-1027, ℗ © 1993

(այսուհետեւ՝ 4ՔՊ)

5.-դչ.՝ **Ուիլիըմ Քափըլ** (William Kapell), **Պոսթընի Համանուագային Նուագախումբ** (Boston Symphony Orchestra), **նգ.՝ Սերժ Քուսեվիցքի** (Serge Koussevitsky), **կթ.՝** 19 **Ապրիլ** 1946, **կվ.՝** Symphony Hall (**Պոսթըն**), **սձ.**

- խս.՝ RCA Red Sea 09026-68993-2, © ℗ 1998

(այսուհետեւ՝ 5ՔՔ)

6.-դչ.՝ Լեւ Օպորին (Lev Oborin), Չեխոսլովաքիոյ Ֆիլհարմոնիք Նուագախումբ (Ceská Filharmonie), նզ.՝ Եւգենի Մռաւինսքի (Evgeny Mravinsky), կթ.՝ 1 Յունիս 1946, կվ.՝ Փրակ, կկ.
- խս.՝ Praga PR-250017, ℗ 1993
(այսուհետեւ՝ 6ՕՄ)

7.-դչ.՝ Օսքար Լեւանթ (Oscar Levant), Նիւ Եորքի Ֆիլհարմոնիք-Համանուագային Նուագախումբ (Philharmonic-Symphony Orchestra of New York), նզ.՝ Տմիթրի Միթրոփուլոս (Dmitri Mitropoulos), կթ.՝ 1950, կվ.՝ Նիւ Եորք, սձ.
- սկ.՝ Columbia Special Products P-14162, ℗ 1977
(այսուհետեւ՝ 7ԼՄ)

8.-դչ.՝ Ժոզեֆ Ռայեֆ (Joseph Raieff), Տայթընի Ֆիլհարմոնիք (Dayton Philharmonic), նզ.՝ Փօլ Քաց (Paul Katz), կթ.՝ ?, կվ.՝ ԱՄՆ, կկ.
- սկ.՝ Sound Records Omaha SR-14307, աթ.՝ չ1970
Կը բովանդակէ Դուչնակի Քոնչերթոյին միայն երրորդ շարժումը
(այսուհետեւ՝ 8ՌՔ)

9.-դչ.՝ Մարկօ Փինթէր (Margot Pinter), Պեռլինի Ձայնասփիւռի Համանուագային Նուագախումբ (Symphony Orchestra of Radio Berlin), նզ.՝ Արթուր Ռոթէր (Arthur Rother), կթ.՝ չ1953, կվ.՝ Պեռլին, սթ.
- սկ.՝ Urania Records URLP-7086, © 1953
(այսուհետեւ՝ 9ՓՌ)

10.-դչ.՝ Լեւ Օպորին (Lev Oborin), Մոսկուայի Ձայնասփիւռի Համանուագային Նուագախումբ (Moscow Radio Symphony Orchestra), նզ.՝ Արամ Խաչատրեան, կթ.՝ 1956, կվ.՝ Մոսկուա, սթ.
- սկ.՝ Westminster XWN-18356, © 1956
- սկ.՝ Արբելեւքի զաւոտ 5289-56, աթ.՝ 1957
(այսուհետեւ՝ 10ՕԽ)

11.-դչ.՝ Լէոնար Փեննարիօ (Leonard Pennario), Քոնսըրթ Արց Համանուագային Նուագախումբ (Concert Arts Symphony Orchestra), նզ.՝ Ֆելիքս Սթալքին (Felix Stalkin), կթ.՝ 5-6 Հոկտեմբեր 1956, կվ.՝ ԱՄՆ, սթ.
- սկ.՝ Capitol P-8349
(այսուհետեւ՝ 11ՓՍ)

12.-դչ.՝ Մինտրու Քաց (Mindru Katz), Լոնտոնի Ֆիլհարմոնիք Նուագախումբ (The London Philharmonic Orchestra), նզ.՝ Սըր Ատրիըն Պոլթ (Sir Adrian Boult), կթ.՝ Դեկտեմբեր 1958, կվ.՝ Լոնտոն, սձ.
ա.-սկ.՝ Pye Group Records CCL-30151
բ.-սկ.՝ Vanguard Everyman Classics SRV-185, © 1965
գ.-խս.՝ Cembal d'amour 109, ℗ © 2000
(այսուհետեւ՝ 12ՔՊ)

13.-դչ.՝ Փիթըր Քաթին (Peter Katin), Լոնտոնի Համանուագային Նուագախումբ (London Symphony Orchestra), նզ.՝ Հիւկօ Ռիկնոլտ (Hugo Rignold), կթ.՝ ^, կվ.՝ Լոնտոն, սձ.
ա.-սկ.՝ Concert Hall SMS 2534
բ.-խս.՝ Everest EVC-9060, ℗ © 1959, 1960, 1997
(այսուհետեւ՝ 13ՔՌ)

14.-դչ.՝ Սերճիօ Փերթիքարոլի (Sergio Perticaroli), Գահիրէի Համանուագային Նուագախումբ (Cairo Symphony Orchestra), նզ.՝ Արամ Խաչատրեան, կթ.՝ 1961, կվ.՝ Գահիրէ, կկ.
- Գահիրէի Ձայնասփիւռի ձայնագրութիւն
(այսուհետեւ՝ 14ՓԽ)

15.-դչ.՝ Սերճիօ Փերթիքարոլի (Sergio Perticaroli), Թորինոյի Համանուագային Նուագախումբ (Orchestra Sinfonica di Torino della RAI), նզ.՝ Արամ Խաչատրեան, կթ.՝ 12 Ապրիլ 1963, կվ.՝ Թորինօ, կկ.
- խս.՝ Fonit Cetra ARCD-2042, ℗ 1995
(այսուհետեւ՝ 15ՓԽ)

16.-դչ.՝ Եաքով Ֆլիէր (Yakov Flier), Մոսկուայի Պետ. Ֆիլհարմոնիքի Համանուագային Նուագախումբ (*ուսերէն*, Սիմֆոնիչեսքի օրքեսթր Մոսքովսքի կոս. ֆիլարմոնիի), նզ.՝ Քիրիլ Քոնտրաշին (Kyrill Kondrashin), կթ.՝ 1963, կվ.՝ Մոսկուա, սձ.
- սկ.՝ Մոսոպլսովնարխոզ ՌՍՖՍՌ ափրեյեւսքիի դատռ կոամփլասթինքով 5289-61
(այսուհետեւ՝ 16ՖՔ)

17.-դչ.՝ Լորին Հոլանտըր (Lorin Hollander), Արքայական Ֆիլհարմոնիք Նուագախումբ (Royal Philharmonic Orchestra), նզ.՝ Անտրէ Փրեւին (André Previn), կթ.՝ ^, կվ.՝ Լոնտոն, սձ.
- սկ.՝ RCA Victor SB-6638, ℗ 1965
(այսուհետեւ՝ 17ՀՓ)

18.-դչ.՝ Միրքա Փոքորնա (Mirka Pokorná), Տրեստէնի Ֆիլհարմոնիք (Dresdner Philharmonie), նզ.՝ Հորսթ Ֆէօրսթէր (Horst Förster), կթ.՝ ^, կվ.՝ Գերմանիա, սձ.
- սկ.՝ Edel Classics, ℗ 1965
(այսուհետեւ՝ 18ՓՖ)

19.-դչ.՝ ^, Հարաւային Ափրիկէի Ձայնասփռումի Ընկերութեան Ազգային Համանուագային Նուագախումբ (SABC National Symphony Orchestra), նզ.՝ Էտկար Քրի (Edgar Cree), կթ.՝ չ1968, կվ.՝ Հարաւային Ափրիկէ, սձ.
- սկ.՝ South African Broadcasting Corporation LT-9517, 9519
(այսուհետեւ՝ 19Ք)(64)

20.-դչ.՝ Էտտի Վիւնտերլիչ (Eddie Wunderlich), Կուաթեմալայի Ազգային Համանուագային Նուագախումբ (Orquesta Sinfonica Nacional de Guatemala), նգ.՝ Աուկուսթօ Արտէնուա (Augusto Ardenois), կթ.՝ ^, կվ.՝ Կուաթեմալա, սձ.
- սկ.՝ Discos Centroamericanos
(այսուհետեւ՝ 20ՎԱ)

21.-դչ.՝ Ալիսիա տէ Լառոքա (Alicia de Larrocha), Լոնտոնի Ֆիլհարմոնիք Նուագախումբ (London Philharmonic Orchestra), նգ.՝ Ռաֆաէլ Ֆրիւպէք տը Պուրկոս (Rafael Frühbeck de Burgos), կթ.՝ 1972, կվ.՝ Լոնտոն, սձ.
- խս.՝ London 448 252-2, ℗1973 © 1996
(այսուհետեւ՝ 21ԼՊ)

22.-դչ.՝ Ֆիլիփ Անթրըմոն (Philippe Entremont), Նոր Ֆիլհարմոնիայի Նուագախումբ (The New Philharmonia Orchestra), նգ.՝ Սէյժի Օզաուա (Seiji Ozawa), կթ.՝ ^, կվ.՝ Լոնտոն, սձ.
- սկ.՝ Columbia MQ-31075, ℗ 1972
(այսուհետեւ՝ 22ԷՕ)

23.-դչ.՝ Նինա Սալզման (Pnina Salzman), Երուսաղէմի Համանուագային Նուագախումբ (Jerusalem Symphonic Orchestra), նգ.՝ Անաթոլ Ֆիսթուլարի (Anatole Fistoulari), կթ.՝ 6 Դեկտեմբեր 1977, կվ.՝ Երուսաղէմ, կկ.
- խս.՝ Doremi DHR-7829, © 2003
(այսուհետեւ՝ 23ՍՖ)

24.-դչ.՝ Արմէն Պօյաճեան, Համանուագային Նուագախումբ (Symphony Orchestra), նգ.՝ Լոն Լոթերիօ (Lon Lauterio), կթ.՝ 1 Ապրիլ 1979, կվ.՝ John Harms Center for the Performing Arts in Englewood (Նիւ Ճըրսի), կկ.
- խս.՝ [անձնական նախաձեռնութիւն], © ℗ 1997
(այսուհետեւ՝ 24ՊԼ)

25.-դչ.՝ Միրքա Փոքորնա (Mirka Pokorná), Փրակի Համանուագային Նուագախումբ (Prague Symphony Orchestra), նգ.՝ Վլատիմիր Վալէք (Vladimír Válek), կթ.՝ 21-22 Մարտ 1980, կվ.՝ Smetana Hall (Փրակ), սթ.
- խս.՝ Supraphon SU-3107-2011, ℗ 1980 © 1996
(այսուհետեւ՝ 25ՓՎ)

26.-դչ.՝ Սվետլանա Նաւասարդեան, Հայաստանի Ռատիոյի եւ Հեռուստատեսութեան Սիմֆոնիք Նուագախումբ, նգ.՝ Ռաֆաէլ Մանդասարեան, կթ.՝ 1982, կվ.՝ Երեւան, սձ.
- սկ.՝ Մելոտիա 10 29185 003, © 1989, աթ.՝ 1990
(այսուհետեւ՝ 26ՆՄ)

27.-դչ.՝ Միխայիլ Վոսքրեսենսքի (Mikhail Voskresensky), ԽՍՀՄ Համանուագային

Նուագախումբ (USSR Symphony Orchestra), նգ.՝ Էմին Խաչատրեան, կթ.՝ 1982, կվ.՝ Մոսկուա, սձ.
- սկ.՝ Audiophile Classics APL 101.516, ℗ 1999
(այսուհետեւ՝ 27ՎԽ)

28.-դչ.՝ Կոստանտին Օրբէլեան, Սքոթլանտիական Ազգային Նուագախումբ (Scottish National Orchestra), նգ.՝ Նիմ Եարվի (Neeme Järvi), կթ.՝ Օգոստոս 1987, կվ.՝ SNO Center (Կլասկօու), սձ.
- խս.՝ Chandos CHAN-8542, ℗ © 1987
(այսուհետեւ՝ 28ՕԵ)

29.-դչ.՝ Անէթ Սերվատէյ (Annette Servadei), Լոնտոնի Ֆիլհարմոնիք Նուագախումբ (London Philharmonic Orchestra), նգ.՝ Ժոզէֆ Ճիունթա (Joseph Giunta), կթ.՝ 12 Հոկտեմբեր 1987, կվ.՝ Լոնտոն, սձ.
- խս.՝ Hyperion CDA-66293, ℗ 1988
(այսուհետեւ՝ 29ՍՃ)

30.-դչ.՝ Ալպերթօ Փորթուղէյզ (Alberto Portugheis), Լոնտոնի Համանուագային Նուագախումբ (London Symphony Orchestra), նգ.՝ Լորիս Ճգնաւորեան, կվ.՝ Լոնտոն, սձ.
- խս.՝ ASV QS-6206, ℗ 1987 © 1997
(այսուհետեւ՝ 30ՓՃ)

31.-դչ.՝ Իոշուա Փիրս (Joshua Pierce), Պեռլինի Ռուտֆունկ Համանուագային Նուագախումբ (Rudfunk Sinfonie Orchestra Berlin), նգ.՝ Փօլ Ֆրիման (Paul Freeman), կթ.՝ 20 Հոկտեմբեր 1988, կվ.՝ Rundfunk Sinfonie Hall (Պեռլին), սձ.
- խս.՝ Phoenix PHCD-117, ℗ © 1991
(այսուհետեւ՝ 31ՓՖ)

32.-դչ.՝ Տիգրան Աղամեան, Սիաթըլի Համանուագ (Seattle Symphony), նգ.՝ Ճերըրտ Շուարց (Gerard Schwarz), կթ.՝ 22-23 Նոյեմբեր 1993, կվ.՝ Seattle Opera House (Սիաթըլ), սձ.
- խս.՝ Delos DE-3155, ℗ © 1994
(այսուհետեւ՝ 32ԱՇ)

33.-դչ.՝ Տորա Սերվիսարեան-Քուն, Հայաստանի Ֆիլհարմոնիք Նուագախումբ, նգ.՝ Լորիս Ճգնաւորեան, կթ.՝ 24-25 Հոկտեմբեր 1995, կվ.՝ Արամ Խաչատրեան Դահլիճ (Երեւան), սձ.
- խս.՝ ASV DCA-964, © ℗ 1996
(այսուհետեւ՝ 33ՍՃ)

34.-դչ.՝ Օքսանա Եապլոնսքայա (Oxana Yablonskaya), Մոսկուայի Համանուագային Նուագախումբ (Moscow Symphony Orchestra), նգ.՝ Տմիթրի Եապլոնսքի (Dmitri

Yablonsky), կթ.՝ Դեկտեմբեր 1995, կվ.՝ Mosfilm Studio (Մոսկուա), սձ.
- խս.՝ Naxos 8.550799, ℗ © 1997
(այսուհետեւ՝ 34եե)

35.-դչ.՝ Անա Քլաուտիա Ճիրոթթօ (Ana Cláudia Girotto), Քորտոպայի Նուագախումբ (Orquesta de Córdoba), նգ.՝ Էլենա Էռեռա (Elena Herrera), կթ.՝ 1-2 Յուլիս 1999, կվ.՝ Քորտոպա, սձ.
- խս.՝ Lindoro AA-0101
(այսուհետեւ՝ 35ճէ)

ԱՌԱՋԻՆ ՇԱՐԺՈՒՄ

Կառուցուածքային կաղապարը աւանդական սոնաթի ձեւն (sonata form) է: Բայց ան իր խորքին մէջ կը բովանդակէ կառուցուածքային ծաւալային յարաբերութիւններու ոչ-աւանդական լուծումներ: Ցուցադրութիւնը (exposition)՝ աւանդական չափանիշներով, կը գրաւէ համեմատաբար լայն տարածութիւն: Ա. հիմնանիւթը (theme) (հատուածներ 11-22) կ'ենթարկուի մշակումի համազօր զարգացումի մը (հատուածներ 22-79), իսկ Բ. հիմնանիւթին (Ա. մասնիկ՝ հատուածներ 90-105, Բ. մասնիկ՝ հատուածներ 106-117) զարգացումը տեղի կ'ունենայ ընդարձակ քատենցայանման հատուածի մը շնորհիւ (հատուածներ 118-181)՝ ամբողջովին մենանուագ դաշնակով եւ յանկարծաբանական (improvisation) գունագեղ ոճով մը: Արեւմտեան երաժշտահան մը պիտի դեղչէր Ա. նիւթին (subject) ծաւալը եւ պիտի չմտածէր Բ.-ին կեդրոնը տեղադրել ցայտուն քատենցա մը, այդ բոլորին հնարաւորութիւնները ամբարելով մշակումին համար: Բայց արեւելքի տոհմիկ երաժիշտի մը համար անխուսափելի է տուեալ մեղեդիի մը միաչափ, ինքնաբաւ զարգացում-մշակումը, մինչ անցումը յաջորդին՝ եթէ երբեւէ գոյութիւն ունենայ այդ յաջորդը: Այս կերպին հետեւած է Խաչատրեան առաջին շարժումին մէջ, իւրաքանչիւր հիմնանիւթին շնորհելով ինքնուրոյն զարգացումի ուղեգիր մը, որմէ ետք բաւարար է անոնց հակիրճ հանդիպում-բախում մը՝ ստեղծելու մշակումի մասի մը անհրաժեշտ վերելքը: Այսինքն, Խաչատրեանի մօտ իսկական մշակումը սկսած է արդէն ցուցադրութեան Ա. եւ Բ. նիւթերուն մէջ, որով մշակումի մասը խորապէս ներհիւսուած է նախորդող մասին հետ:

Ընդհանուր առմամբ, կատարումներէն խումբ մը կը նախընտրէ յուզական կեդրոնը դարձնել ցուցադրութիւնը՝ կամ հաւասարապէս վեր հանելով թէ՛ Ա. եւ թէ՛ Բ. նիւթերը, կամ նախապատուութիւն տալով մէկուն կամ միւսին: Ուրիշ խումբ մըն ալ իր ամբողջ ուշադրութիւնը կը դարձնէ մշակումին վրայ՝ այնտեղ ներդնելով նորունակ յուզաշխարհի ողջ հրափայլը:

Արագութիւններուն տեսանկիւնէն, Ցուցակ 1-ը (*տե՛ս* էջ 73) ցոյց կու տայ կառուցուածքի տարբեր մասերու սկզբնաւորութեան այլազանութիւնը: Հակառակ հեղինակային ընթացքի (tempo) անփոփոխութեան՝ Allegro ma non troppo e maestoso, նախաբան-ցուցադրութիւն (exposition)-կրկնութիւն (recapitulation)-վերջաբանին (coda) մէջ հանդէս եկած են արագութիւններու հետաքրքրական օրինաչափութիւններ:

Այսպէս, նախաբանին (հատած 1) (op. 1) համեմատութեամբ՝ ցուցադրութեան Ա. հիմնանիւթը (theme) (հատած 11) (op. 2) կը սկսի 96.5 % դանդաղ, ընդ որում 17
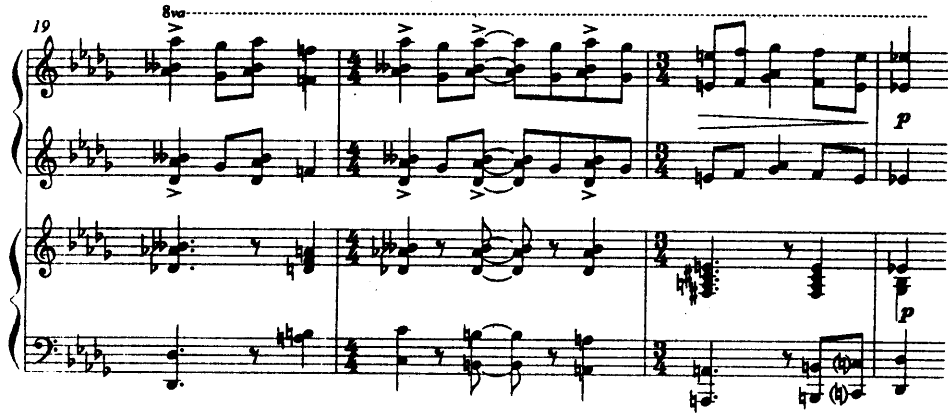
կատարում հատած 11-ը կը նուագէ 93 % դանդաղ քան հատած 1-ը, 2 կատարում՝ 106 % արագ, եւ 15 կատարում՝ հաւասար արագութեամբ: Այստեղ դեր խաղացած պէտք է ըլլայ Ա. Հիմնանիւթի սկզբնաւորութեան բնագիրի *pesante* (ծանր) նշումը:

Օր. 1 Դաշնակի Քոնչերթօ, Ա. շարժում

Allegro ma non troppo e maestoso
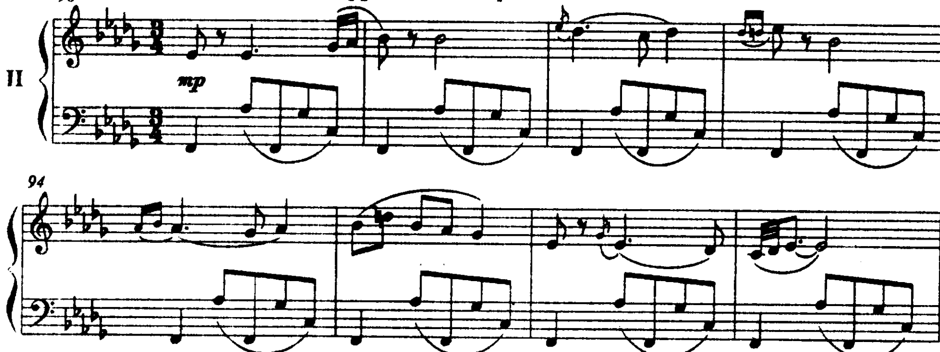
Օր. 2 Դաշնակի Քոնչերթօ, Ա. շարժում

[Allegro ma non troppo e maestoso]



Ցուցադրութեան մէջ, Բ. Հիմնանիւթը (Հատած 90) (op. 3) կը սկսի 93 % դանդաղ քան Ա. Հիմնանիւթը (Հատած 11) (op. 2), ընդ որում 23 կատարում Բ.-ը կը նուագէ 86.5 % դանդաղ քան Ա.-ը, 9 կատարում՝ 109 % արագ, եւ 2 կատարում՝ Հաւասար արագութեամբ: Մինչդեռ կրկնութեան ժամանակ, Բ. Հիմնանիւթը (Հատած 347) (op. 4) 102 %-ով արագ է քան Ա.-ը (Հատած 307) (op. 5), ընդ որում 12 կատարում Բ.-ը կը նուագէ 92.5 % դանդաղ, 17 կատարում՝ 110 % արագ, եւ 5 կատարում՝ Հաւասար արագութեամբ: Պատճառը պիտի փնտռել Բ.-երուն նախորդող Հատուածներուն մէջ: Ցուցադրութեան մէջ Բ. Հիմնանիւթին կը նախորդէ կապող մաս մը, որուն աւարտական ձիգ թրեմոլոններուն (Հատածներ 88-89) շնորհիւ, նուագավարը բաւական կը Հանդարտեցնէ Ա. նիւթին (subject) բուռն ընթացքը (tempo): Իսկ կրկնութեան մէջ Բ.-ը անմիջապէս կը բխի Ա. նիւթի սրընթաց դարգացումին ընդմէջէն, որով կատարողը կը շարունակէ ստեղծուած յուզական վերելքը, առանց մտածելու ընթացքային մեղմացումի մասին: Կրկնութեան մէջ, Ա. եւ Բ. Հիմնանիւթերուն առնական-քնարական ընդունուած տարբերակումը կ'իրականացուի զգացական եւ բնութագրական փոփոխակումի միջոցով՝ առանց ընթացքի օգնութեան:

Op. 3 Դաշնակի Քոնչերթօ, Ա. շարժում



Op. 4 Դաշնակի Կոնչերտօ, Ա. շարժում

[Allegro ma non troppo e maestoso]

347 8va

I *mf*

II *mf il canto marcato*

350 8va

353 8va

sf

Op. 5 Դաշնակի Քոնչերթօ, Ա. շարժում

[Allegro ma non troppo e maestoso]

Ցուցադրութեան (Հատած 11) (op. 2) եւ կրկնութեան (Հատած 307) (op. 5) Ա. Հիմնանիւթերուն միջեւ փոքր տարբերակում մը կը նկատուի՝ երկրորդը դառնալով 99 % դանդաղ, ընդ որում 14 կատարում կրկնութիւնը կը սկսի 93 % դանդաղ քան ցուցադրութիւնը, 9 կատարում՝ 107.5 % արագ, եւ 9 կատարում՝ Հաւասար արագութեամբ:

կրկնութեան սկիզբը միաժամանակ բարձրակէտն է Քոնչերթոյին, որով կատարողները ձգտած են ընդգծելով չեշտել անոր կարեւորութիւնը:

Վերը յիշուած պատճառով, կրկնութեան Բ. Հիմնանիւթը (Հատած 347) (օր. 4) 108 %-ով աւելի արագ է քան ցուցադրութեան Բ. Հիմնանիւթը (Հատած 90) (օր. 3), ընդ որում 5 կատարում կրկնութեան Բ. Հիմնանիւթը կը նուագէ 95 % դանդաղ, 26 կատարում՝ 112 % արագ, եւ 3 կատարում՝ հաւասար արագութեամբ:

Յարաբերութիւններու այլ դասակարգում մը կը բացայայտէ Ցուցակ 2-ը (*տե՛ս* էջ 76), որ կ'ընդգրկէ ամբողջական մասերու արագութեան միջինները: Այստեղ, ցուցադրութեան Ա. նիւթը նախաբանէն կը դանդաղի 98 %-ով, ցուցադրութեան Բ. նիւթը Ա.-էն՝ 81 %-ով, կրկնութեան Բ. նիւթը Ա.-էն՝ 81 %-ով: Վերջինին մէջ մեծ դեր խաղացած են հատածներ 390-400-ը, ուր բնագիրի ընթացքը (tempo) զգալիօրէն դանդաղ է:

Կատարողական կառուցուածքի նմոյշ մըն է քատենցային առաջին նախադասութիւնը՝ հատածներ 401-407 (օր. 6): Տեսական-յօրինողական տեսանկիւնէն կարելի է սահմանել՝ որ ան կը բաղկանայ մէկ ենթադասոյթէ (motive) մը (հատած 401-ին առաջին կէսը), որ փոփոխակային (variation) աճով մը կը հասնի մինչեւ հատած 404-ին վերջը, որմէ ետք՝ օգտուելով հատած 404-ի չարժուն տասնվեցերորդականներէն (sixteenth notes), կ'ապրի սրընթաց զարգացում մը: Կատարումներուն մեծամասնութիւնը հատածներ 401-405-ը կը նուագէ աստիճանական արագացումով կամ անմիջապէս հատած 401-էն ընդունելով արագաչարժ ընթացք մը: Երկու պարագաներուն ալ կատարողական կառուցուածքը համապատասխան է յօրինողականին՝ իբրեւ միաչունչ զարգացող նախադասութիւն: Ուրիչներ՝ 9ՓՌ, 17ՓՖ եւ 25ՓՎ, զայն կը բաժնեն կատարողական երկու անհաւասար հատուածներու: Առաջին հատուածը (հատածներ 401-403) կը նուագեն դանդաղ, հատիկ-հատիկ ձայնանիշերով: Մնացած հատուածը՝ 9ՓՌ կը նուագէ յանկարծ արագ, սրընթաց, եթերային հոսքով, իսկ 17ՓՖ եւ 25ՓՎ հատածներ 404-405-ը կը մեկնաբանէ աստիճանական արագացումով: Առաջ կու գայ թարմ, ազդեցիկ կատարողական կառուցուածք մը:

Օր. 6 Դաշնակի Քոնչերթօ, Ա. շարժում
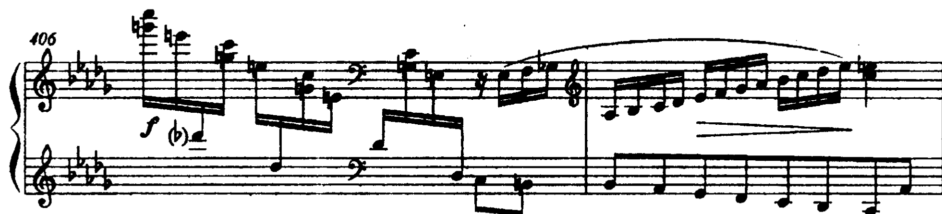
Vivo

401

I

mp sostenuto poco a poco accel. e cresc.

404
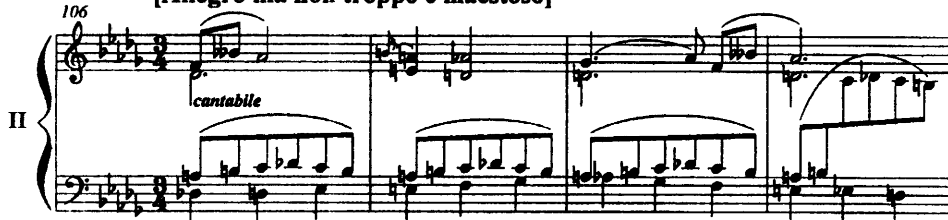


Ցուցադրութեան Բ. նիւթին մէջ կը գտնուի հիմնանիւթի երկրորդ մասնիկ մը (հատածներ 106–113), որուն սկիզբը (հատած 106) կատարողը կը հանդիպի *cantabile* բառին (օր. 7): Այս բառը պատճառ հանդիսացած է՝ որ Բ. հիմնանիւթի սկզբնաւորութեան (հատած 90) համեմատութեամբ, արագութիւնը 95 %-ով դանդաղի. 21 կատարում հատած 106-ը կը նուազէ 90.5 % դանդաղ քան հատած 90-ը, 9 կատարում՝ 105 % արագ, եւ 4 կատարում՝ հաւասար արագութեամբ: Ահաւասիկ հատած 106-ի Մաէլզէլ Զափահարի (Metronome Maelzel) բախումները ըստ քառորդ ձայնանիշի (quarter note).

1ԼՖ=84, 2ՔՕ=76, 3ԼՖ=104, 4ՔՊ=104, 5ՔՔ=88, 6ՕՄ=112, 7ԼՄ=88, 9ՓՌ=108, 10ՕԽ=112, 11ՓՍ=88, 12ՔՊ=88, 13ՔՌ=92, 14ՓԽ=104, 15ՓԽ=104, 16ՖՔ=92, 17ՀՓ=100, 18ՓՖ=108, 19Ք=88, 20ՎԱ=72, 21ԼՊ=104, 22ԷՕ=88, 23ՍՖ=80, 24ՊԼ=92, 25ՓՎ=104, 26ՆՄ=100, 27ՎԽ=112, 28ՕԵ=104, 29ՍՃ=96, 30ՓՃ=96, 31ՓՖ=92, 32ԱՇ=112, 33ՍՃ=112, 34ԵԵ=104, 35ՃԷ=96:

Օր. 7 Դաշնակի Քոնչերթօ, Ա. շարժում

[Allegro ma non troppo e maestoso]
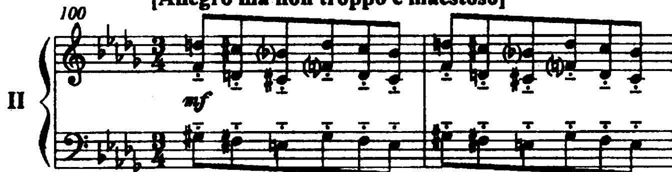


«Երգային» ոճ մը յառաջացնելու միտումը, կատարումներու մեծամասնութեան մղած է յետագայ հատածներուն ալ աւելի դանդաղեցնել ընթացքը:

Քոնչերթոյին մէջ կը գտնուին ամանակային (metric) առումով երկիմաստ հատուածներ, որոնք տարբեր լուծումներ ստացած են կատարումներուն մէջ: Անոնցմէ մէկն է ցուցադրութեան Բ. նիւթի հատածներ 100–101-ը (օր. 8), որ կարելի է մեկնաբանել թէ՛ իբրեւ 3/4 եւ թէ՛ 6/8: 5ՔՔ, 11ՓՍ, 14ՓԽ, 17ՀՓ, 18ՓՖ, 19Ք, 20ՎԱ, 22ԷՕ, 23ՍՖ, 28ՕԵ, 31ՓՖ յստակ չեշտադրութեամբ զանոնք կ'ընդունին իբրեւ 3/4, իսկ 1ԼՖ, 3ԼՖ, 6ՕՄ, 12ՔՊ, 16ՖՔ, 24ՊԼ, 27ՎԽ, 32ԱՇ՝ 6/8: Մնացածներուն չեշտաբաժանումը նուազ ցայտուն է, որով անկարելի է պարզ լսողութեամբ սահմանել զանազանութիւնները: Կատարելագործուած համակարգիչային յայտագիր (software) մը կարող է զայն կատարել:

Օր. 8 Դաշնակի Քոնչերթօ, Ա. շարժում
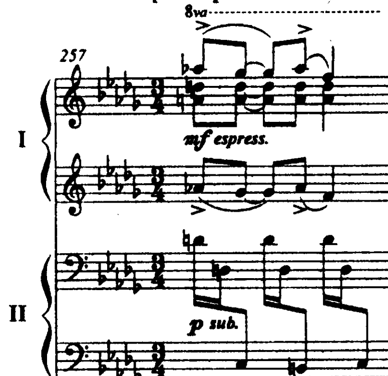
[Allegro ma non troppo e maestoso]



«Խաչատրեանական դաշնեակ [chord]»-ը դարձած է հայկական երաժշտութեան թերեւս ամենահռչակաւոր դաշնեակը, որ անմիջապէս կը մատնէ թէ՛ Խաչատրեանի ինքնութիւնը եւ թէ՛ երաժշտութեան հայկական պատկանելութիւնը: Զայն կը նուագեն գլխաւորապէս երկու մօտեցումով: Հատուած 257-ի դաշնեակը (op. 9), օրինակ, կը կատարեն կամ շեշտելով իր մեղեդային կողմը, այսինքն առանձնացնելով վերի հնչիւնը եւ նրբօրէն քօղարկելով փոքրացած ութեակ (diminished eighth) ձայնամիջոցին (interval) սրութիւնը (5ՔՔ, 21ԼՊ, 26ՆՄ, 34ԵԵ), կամ իր երանգային ամբողջականութեամբ՝ սրելով ձայնամիջոցային ներքին յարաբերութիւնները (60Մ, 25ՓՎ):

Op. 9 Դաշնակի Քոնչերթօ, Ա. շարժում

[Poco più mosso e stretto in tempo]



Այսպէս, կառուցուածքային, ամանակային, դաշնեակային մանրամասնութիւնները՝ զանոնք միաւորող ինքնուրոյն սոնաթի ձեւով հանդերձ, կատարողներուն կողմէ ստացած են իւրայատուկ օրինաչափութիւններ:

ԵՐԿՐՈՐԴ ՇԱՐԺՈՒՄ

Ունի բարդ եռամասնի կառուցուածք:

Ուշադրութիւն կը գրաւեն երկու կրկնուող տարրեր՝ նախաբանին նիւթը (subject) եւ Ա. նիւթը, որոնց վրայ պիտի կեդրոնացնեմ համեմատութիւնը:

Նախաբանային հիմնանիւթը (theme) կը յայտնուի երեք անգամ, նախ իբրեւ նախաբան (հատուածներ 1-8), ապա իբրեւ յարանուագ (episode) (հատուածներ 41-48), եւ ի վերջոյ իբրեւ վերջաբան (հատուածներ 220-236):

Այս հիմնանիւթը կը բովանդակէ խիստ յատկանշական դաշնեակ (chord) մը՝ ցած երկրորդ աստիճանի փոքրալարը (minor), զոր կարելի է անուանել նափոլիթէնական փոքրալար (op. 10): Այս դաշնեակը խտացումն է Քոնչերթոյի ընդհանուր ձայնակայքային (tonal) յարաբերակցութեան: Քոնչերթոյին հիմնական ձայնակայքն (tonality) է ռէ կիսվար մեծալարը (D flat major): Առաջին շարժումը կ'ընթանայ այդ ձայնակայքին մէջ, իսկ երրորդը կը սկսի ու երկար տեւողութեամբ կը ծաւալուի տօ մեծալարին (C major) մէջ, այսինքն, առաջին շարժումը՝ երրորդին համեմատութեամբ, կը գտնուի նափոլիթէնական դաշնեակի կիսաձայնային յարաբերութեան մէջ: Արդ, ծայրագոյն շարժումներուն ձայնակայքային կամրջակապ յարաբերութիւնը խտացուած կերպով ներկայացուած է երկրորդ շարժումին մէջ՝ ստանալով տարբեր դրսեւորումներ, որոնցմէ գլխաւորն է նախաբանային հիմնանիւթի յիշեալ նափոլիթէնական փոքրալարը, որ անմիջապէս կը յաջորդէ հիմնաձայնային (tonic) լա փոքրալար դաշնեակին:

Միաժամանակ, այս դաշնեակը արդիւնքն է փուխքիական Համաձայնոյթի (mode) ներթափանցումին փոքրալար ձայնակայքին (tonality) մէջ: Բայց փուխքիական Համաձայնո՞յթն է որ պատճառած է նափոլիթէնական փոքրալարի երեւումին, թէ Հակառակը: Կամ՝ ուրիշ բառերով, ո՞րն է առաջնայինը՝ Հնչիւնաշա՞րը թէ դաշնեակը, Հորիզոնակա՞նը թէ ուղղաՀայեացը: Պարզ է՝ որ այստեղ առաջնութեան Հարց չկայ, այլ երկուքն ալ Հանդէս կու գան իբրեւ իրար լրացնող երեւոյթներ: Սակայն այս դաշնեակը կարողացած է իր շուրջը ստեղծել ձգողականութիւն մը եւ ունի յատուկ թովչութիւն:

Op. 10 Դաշնակի Քոնչերթօ, Բ. շարժում

Andante con anima

II

mf *espress.* *poco rit.* *a tempo* *dim.* *p*

Ինչպէ՞ս կատարել այս դաշնեակը՝ որ բացի իր տեսական նշանակութենէն, նախադասութեան փոխանցած է նաեւ ինքնայատուկ երանգ մը: «Ստեղծագործութիւն» ըմբռնումի գերակայութեան պարագային, բնագիրի իւրաքանչիւր երեւոյթ ենթադրուած է ստանալ Համապատասխան մեկնաբանութիւն-բացայայտում կատարողին կողմէ: Ստեղծագործութիւն-կատարում-ընկալում աւելի լայն ըմբռնումի մը լոյսին ներքոյ, բաւարար է որ կատարողը նուազէ տուեալ դաշնեակը՝ ընկալողին փոխանցած ըլլալու Համար անոր տպաւորութիւնը, քանզի նուագն ինքնին, այսինքն՝ Հնչիւնը, ինքնաբաւ մեկնաբանութիւն մըն է՝ երբ դրուած է Համապատասխան բնաբանի մը մէջ:

Բնականաբար, նախաբանային Հիմնանիւթի երեք յայտնութիւններուն ալ դաշնեակին պիտի տրուի տարբեր նշանակութիւն միեւնոյն կատարողին կողմէ, քանի որ երեքն ալ ունին կառուցուածքային-բովանդակային ուրոյն դիրքորոշումներ՝ որոնցմէ պիտի բխէր դաշնեակին նշանակութիւնը: Նշեմ՝ որ առաջին ու երրորդ յայտնութիւնները յատկացուած են նուագախումբին իսկ երկրորդը՝ մենանուագ դաշնակին: Նկատի ունենալով՝ որ մենակատար մը աւելի ենթակայ է անկաշկանդ արտայայտչաբանութեան քան դասական նուագախումբ մը, Համեմատական ակնարկը պիտի կեդրոնացնեմ երկրորդ յայտնութեան վրայ (օր. 11):

Փորձելով միջին մը գտնել կատարումներուն միջեւ, կարելի է ըսել, որ Հատած 41-ի վերջին թրիոլէններուն վրայ կը կատարուի *acc. cresc.* մը՝ որ երաժշտութիւնը կը Հասցնէ յաջորդ Հատածի նափոլիթէնականին, Հատած 42-ը կը սկսի աւելի արագ եւ ուժգին, որուն վերջին երեք ութերորդականներուն (eighth notes) վրայ կը կատարուի Հակադարձ *rit. dim.* մը, որմէ ետք Հատած 43-ի առաջին քառորդը (quarter note) կը վերադառնայ Հատած 41-ի սկիզբի արագութեան եւ ուժականութեան: Նոյնը կը կրկնուի մինչեւ Հատած 44-ի վերջը, որուն կը յաջորդեն՝ *acc.* մինչեւ 46-ին վերջը եւ *rit.*

մինչեւ նոր մասին յայտնութիւնը: Անշուշտ, այս ուղեգիծը ունի իր բիւր նրբերանգաւորումները: Օրինակ, պահպանելով այս ուղեգիծը՝ 4ՔՊ հատածներ 42-ի առաջին նափոլիթէնական դաշնեակը կը նուագէ զգալի ուշացումով, դայն դարձնելով աւելի ցայտուն եւ ազդեցիկ. 5ՔՔ հատած 41-ը կը նուագէ թաւ ու ամուր խսկ նափոլիթէնականը՝ զգայուն եւ նուրբ, որով նափոլիթէնականին կարեւորութիւնը վեր հանած կ'ըլլայ հպումի (touch) փոփոխութեամբ. 60Մ հատած 41-ի ձախ ձեռքի թրիոլէները կը նուագէ անակնկալ արագութեամբ՝ գրեթէ առանց *acc.*-ի, որ երաժշտութիւնը ուժականօրէն կը տանի դէպի յաջորդ հատածներուն նափոլիթէնականները. 15Փ հատածներ 41-42-ը նուագելէ ետք խոր եւ բաց ձայնով, հատած 43-ին մուտքը թեթեւօրէն կ'ուշացնէ՝ օգտագործելով խիստ զգայուն հպում մը նափոլիթէնականին վրայ. 33ՍՃ հատած 42-ի առաջին նափոլիթէնականը կը վերցնէ քիչ մը ուշացումով, որուն կը նախորդէ եւ կը յաջորդէ ուժեղ ***rubato*** մը: Խումբ մը կատարողներ նուաղագոյն չափով կ'օգտագործեն վերոյիշեալ *acc.*, *rit.*, *dim.*, *cresc.*-ները (թէեւ երբեք չեն վերացներ զանոնք), որով մեկնաբանութիւնը առաջնորդած կ'ըլլան դէպի հնչիւնի ինքնավարութիւնը:

Op. 11 Դաշնակի Քոնչերթօ, Բ. շարժում

[Andante con anima]

41 *poco rubato*

mf molto espress.

I

45

cresc.

dim.

poco rit.

Նախաբանի եւ վերջաբանի մեղեդին կը նուագէ բամբ քլարինէթը (bass clarinet): Պարզ համեմատութիւն մը ցոյց կու տայ՝ թէ որքան այլազան է բամբ քլարինէթի նախադասութեան դասութաւորումը (phrasing): Դժուար է ստուգել՝ թէ երբ քլարինէթահարին յղացումն է եւ երբ՝ նուագավարինը: Երբեմն այն տպաւորութիւնը կը ստացուի՝ որ նուագավարը դասութաւորումը թողած է քլարինէթահարի քմահաճոյքին: Ճաշակ մը տուած ըլլալու համար այս այլաբանութեան մասին, փորձեցի յաջողութեամբ գրառել նախաբանի եւ վերջաբանի նախադասութիւններուն բամբ քլարինէթի նուագամասի իւրաքանչիւր կատարումի դասութաւորումը (օր. 12, 13): Կը յստակուի, օրինակ, որ Անաթոլ Ֆիսթուլարիի նուագավարած երեք ձայնագրութիւնները (1ԼՖ, 3ԼՖ, 23ՍՖ) կը հետեւին դասութաւորումի տարբեր տրամաբանութեան: Նոյնն է պարագան նաեւ Արամ Խաչատրեանի երեք (100Խ, 14ՓԽ, 15ՓԽ) եւ Լորիս Ճգնաւորեանի երկու (30ՓՃ, 33ՍՃ) ձայնագրութիւններուն:

Op. 12 Դաշնակի Քոնչերթօ, Բ. շարժում,
բամբ քլարինէթի նուագամաս, հատածներ 2–8

1Լծ

2ՔՕ

3Լծ

4ՔՊ

5ՔՔ

6ՕՄ

7ԼՄ

9ՄՓ

100Խ

11ՓՍ

12·ՔՊ

13·ՔՌ

14ՓԽ

15փխ

3 3

16ֆք

3 3

17չփ

3 3

18փֆ

3 3

19ք

3 3

20վԱ

3 3

21Լպ

3 3

22էՕ

23ՍՖ

24ՊԼ

25Փվ

26ՆՄ

27վԽ

28ՕԵ

29ՍՁ
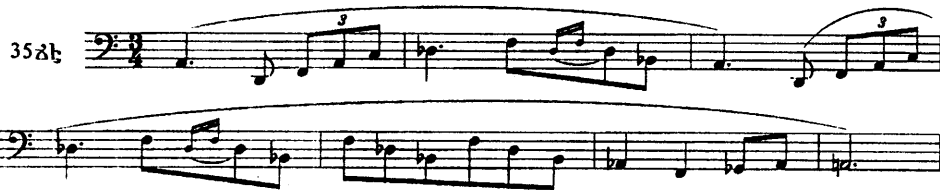
30ՓՃ

31ՓՖ
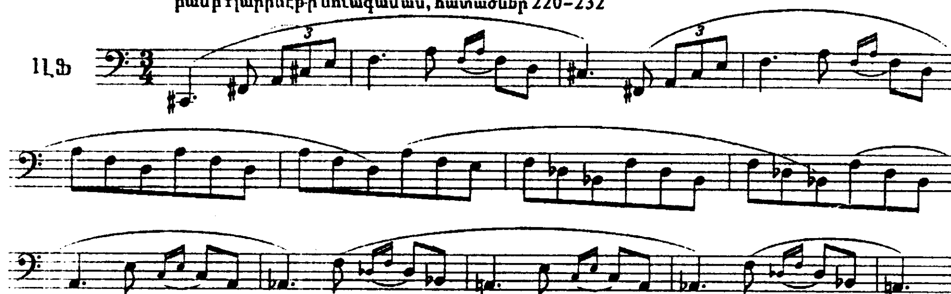
32ԱԾ
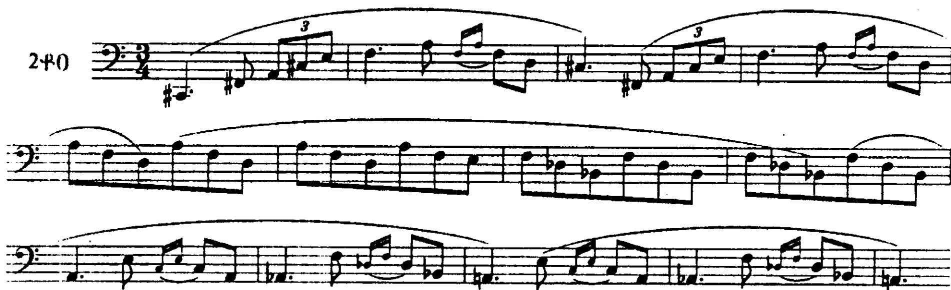
33ՍՁ
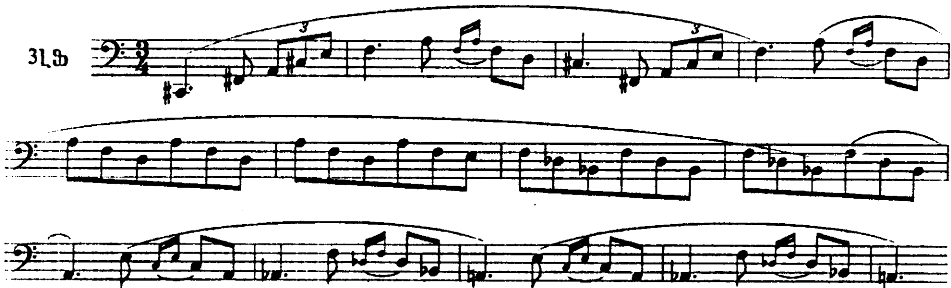
34ԵԵ
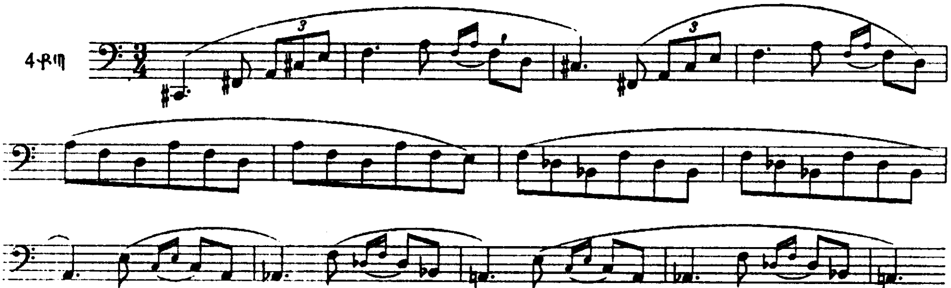


Op. 13 Դաշնակի թոնչերթօ, Բ. շարժում,
բամբ քլարինէթի նուագամաս, հատածներ 220–232









5ՔՔ

60Մ

7ԼՄ

9ՓՌ

100Խ

11փՍ

12-բդ

13-քռ

14փխ

15ՓԽ

16ՖՔ

17ՀՓ

18ՓՖ

19Ք

20ՎԱ

21ԼԳ

22ԷՕ

23ՍՖ

24ՊԼ

25ՓՎ

26ՆՄ

27ՎԽ

28ՕՆ

29ՍՃ

30ՓՃ

31ՓՖ

32ԱՇ

33Սխ

34ՆՆ

35Ճէ

Նախաբանային Հիմնանիւթային մասի երեք յայտնութիւններու առաջին Հատած-ներուն (Հատածներ 1, 41 եւ 220) կատարողական Համեմատութիւնը ցոյց կու տայ՝ որ իւրաքանչիւր կատարում զանոնք փորձած է Հրամցնել չատ մօտիկ արագու-թեամբ: Ցուցակ 3-ը (*տե՛ս* էջ 79) կը պարզէ՝ որ առաջին յայտնութիւնը (Հատած 1) 101 % արագ է քան երկրորդը (Հատած 41)՝ որ աննչան նչանակութիւն ունի, ընդ որում 16 կատարում երկրորդը կը նուազէ 93 % աւելի դանդաղ քան առաջինը, 15 կատարում՝ 109 % արագ, եւ 3 կատարում՝ Հաւասար արագութեամբ: Իսկ երրորդ յայտնութիւնը (Հատած 220)՝ առաջինին (Հատած 1) Համեմատութեամբ, 101 % արագ է, ընդ որում 14 կատարում երրորդը կը նուագէ 93 % դանդաղ քան առաջինը, 17 կատարում՝ 108.5 % արագ, եւ 3 կատարում՝ Հաւասար արագութեամբ:

Երկրորդ շարժումին երկրորդ գլխաւոր տարրը Ա. Հիմնանիւթն է, որուն կառուցուածքային հենքը բխած է գեղջկական երաժշտութեան փոփոխակային (variation) տարբերակումի սկզբունքէն: Ան փոփոխակային տեսքով կը հնչէ երեք անգամ (հատածներ 9-16, 49-56 եւ 173-180), որոնցմէ իւրաքանչիւրը նոյնութեամբ կամ գրեթէ նոյնութեամբ կը կրկնուի երկու անգամ: Այսինքն, ընդամէնը կը լսուի վեց անգամ: Գեղջկական երաժշտութեան կատարողը ամէն կրկնութեան իր կողմէ կ'աւելցնէ մեկնաբանական նոր տարր մը եւ ասիկա է որ երգի կամ նուագի զարգացումին կու տայ փոփոխակային տեսք, քանզի՝ ինչպէս վերը նշեցի, գեղջկական երաժշտութիւնը նախ եւ առաջ կատարողական արուեստ մըն է: Ա. Հիմնանիւթի երեք հիմնական յայտնութիւններուն մէջ, Խաչատրեան ինքը մուծած է այդ կատարողական փոփոխայնութիւնը, երեքին յօրինումները իրարմէ զանազանելով հիւսուածքային, յուզական եւ այլ տարրերու ներմուծումով: Բայց երեքէն իւրաքանչիւրին կրկնութիւնը արդէն փոփոխակումի դերը կը բարդէ բացառապէս կատարողական գործադրութեան վրայ՝ սկզբունքային կապ մը ստեղծելով գեղջկական կատարողական արուեստին հետ: Բայց Ի. դարու պայմաններուն՝ երբ «բնագիր»-ին կառչելու միտումը հասած է իր գագաթնակէտին, որքա՞ն արդեօք նուագողները ցանկացած են դիմել կատարողական փոփոխակումին:

Հիմնանիւթին առաջին յայտնութեան եւ կրկնութեան (օր. 14) դաշնակի նուագամասը ստացած է այլազան լուծումներ: 3ԼՖ հատածներ 19 եւ 21-ին մէջ՝ հատածներ 11 եւ 13-ի համեմատութեամբ, կը դանդաղեցնէ արփեճիանտոն՝ աւելի շեշտելու համար մեղեդին: 4ԹՊ հատածներ 9-10-ը կը նուագէ հաւասար մեղմ հնչողութեամբ, իսկ հատածներ 17-18-ին կը կատարէ նկատելի *cresc.* մը pp-mf: 5ԹԹ եւ 60Մ հատածներ 17-24-ին մէջ կ'աւելցնեն երգայնութեան խորութիւնը: 7ԼՄ, ընդհակառակը, հատածներ 17-24-ը կը նուագէ աւելի մեղմաբարոյ: 11ՓՍ հատածներ 17-18-ը կը սկսի աւելի աշխոյժ ընթացքով: 12ԹՊ հատածներ 17-24-ը կը ներկայացնէ շատ աւելի խոր երգայնութեամբ եւ բաց ձայնով: 13ԹՌ հատածներ 17-24-ը կը նուագէ շատ աւելի մեղմ՝ իբրեւ արձագանգ հատածներ 9-16-ին: 14ՓԽ հատածներ 17-18-ը կը նուագէ աւելի մեղմ քան հատածներ 9-10-ը: 16ՖԹ ընդամէնը թեթեւ արագացում մը կը մուծէ հատածներ 17-18-ին մէջ: 17ՀՓ-ի գլխաւոր տարբերութիւնը կը կայանայ հատած 20-ին մէջ, ուր՝ ի տարբերութիւն հատած 12-էն եւ իրեն իսկ շրջապատող հատածներ 19 եւ 21-էն, կը նուագէ մեղմ: 20ՎԱ կը բաւարարուի հատածներ 17-24-ը նուագել աւելի դանդաղ ընթացքով քան առաջին անգամ: 23ՍՖ՝ հատածներ 21-23-ին մէջ աղդեցիկ *dim.*-է մը ետք, հատած 24-ի երկրորդ բախումի *տօ-ռէ-մի*ն կը նուագէ բաւական դանդաղ ու չեշտադրուած կշռոյթով, իբրեւ լուծում նախընթաց շարադրանքին: 31ՓՖ հատածներ 11 եւ 13-ի արփեճիանտոները կը նուագէ դանդաղ, ընդգծուն, հատածներ 19 եւ 21-ինը՝ շատ աւելի արագ ու հպանցիկ: Ուրիշներ ալ կը նախընտրեն կրկնութեան ժամանակ պահպանել արտաքին նմանութիւնը:

Ցուցակ 3-ը (*տե՛ս* էջ 79) ցոյց կու տայ նաեւ հատածներ 9-ի եւ 17-ի միջեւ արագութիւններու տարբերութիւնները: Հատած 17-ը գրեթէ 100 % հաւասար է հատած 9-ին. ընդ որում 7 կատարում հատած 17-ը կը նուագէ 96 % դանդաղ քան հատած 9-ը, 10 կատարում՝ 104 % արագ, եւ 15 կատարում՝ հաւասար արագութեամբ: Յիշեցնեմ՝ որ 2 կատարում կրկնութիւնը չեն նուագեր:

Op. 14 Դաշնակի Քոնչերթօ, Բ. շարժում
[Andante con anima]

Երկրորդ յայտնութեան (Հատածներ 49-56) եւ իր կրկնութեան (Հատածներ 57-64) (օր. 15) միջեւ կատարողական տարբերութիւնները չատ աւելի նուազ են: Բայց դարձեալ դժուար չէ գտնել փոփոխակումի ձգտումներ. 4ՔՊ՝ մինչ Հատածներ 49-56-ի դաշնակի նուագամասի նուագակցական դերակատարութիւնը կը մեկնաբանէ Համահաւասար մեղմութեամբ, Հատածներ 57-64-ուն մէջ յատուկ չեչտելով կ'ընդգծէ դաշնակի իւրաքանչիւր Հատածի առաջին եւ երրորդ բախումի վերի ձայնի քառորդ ձայնանիշերը՝ միչտ երկրորդ բախումի քառորդները թողելով գրեթէ անլսելի, առաջ բերելով արտայայտիչ ենթամեղեդային գիծ մը: 5ՔՔ-ին մէջ, նոյն դաշնակահարը նոյնպէս կը չեչտէ Հատածներ 57-64-ին առաջին եւ երրորդ բախումները՝ բայց այլ տարբերակով. ան Հատածներ 57-64-ի դաշնակի ձախ ձեռքի առաջին եւ երրորդ բախումներուն կ'աւելցնէ չեչտադրուած արփեճիանտօ մը, փոխանակ չեչտելու աջ ձեռքի քառորդները: 11ՓՍ Հատածներ 57-64-ի նուագախումբը կը Հրամցնէ աւելի բաց ձայնով քան նախորդ անգամ, իսկ Հատած 64-ի մեղեդին՝ աւելի վճռական եւ

չեչտակիր: 16ՖՔ-ի հատածներ 49-56-ը մեղմ (p) է, իսկ կրնութիւնը՝ միջին զօրութեամբ (mf):

Op. 15 Դաշնակի Քոնչերթօ, Բ. շարժում
[Andante con anima]

Ցուցակ 3-ը (տե՛ս էջ 79) կը պարզէ անոնց արագութիւններուն յարաբերութիւնները: Հատած 57-ը 100.5 % արագ է քան հատած 49-ը, ընդ որում 2 կատարում հատած 57-ը կը նուազէ 95 % դանդա՜ղ քան հատած 49-ը, 6 կատարում՝ 104 % արագ, եւ 24 կատարում՝ հաւասար արագութեամբ:

Հիմնանիւթի երրորդ յայտնութեան (հատածներ 173-180) եւ իր կրկնութեան (հատածներ 181-188) միջեւ կատարողական տարբերութիւնները կը սահմանափակուին արագութիւններուն մէջ: Ըստ Ցուցակ 3-ին, հատած 181-ը 98 % դանդաղ է քան հատած 173-ը, ընդ որում 13 կատարում հատած 181-ը կը նուազէ 95 % դանդաղ քան հատած 173-ը, 2 կատարում՝ 105 % արագ, եւ 18 կատարում՝ հաւասար արագութեամբ:

Նախաբանն ու Ա. Հիմնանիւթը չղթայակապուած են տրամաբանական զարգացումի ամրակուռ ուղեգիծով մը: Առկայ է մէկ ընդհանուր շարժում մը լա փոքրալարէն (minor) (Հատած 1) մինչեւ լա մեծալարը (major) (Հատած 16), ուր միաւորող ազդեցիկ դեր կը խաղայ նափոլիթէնական դաշնակին երկու տարբերակները, փոքրալարը՝ իբրեւ միջնորդող (Հատածներ 3, 5-7) (օր. 10), եւ մեծալարը՝ իբրեւ վճռական զարտուղեցնող (modulating) (Հատած 15) (օր. 14): Այս ընդհանուր կորագիծէն ետք, Հատած 17-ի կրկնութեան պատճառով, ետդարձ զարտուղութիւն մը տեղի կ'ունենայ դէպի լա փոքրալար, որմէ ետք դարձեալ շարժումը կը վերսկսի դէպի լա մեծալար: Բայց, այս նոյն ետդարձը՝ եթէ *յօրինողական կառուցուածքային* առումով կրնայ նկատուիլ ոչ-անհրաժեշտութիւն մը, այլեւ դաշնակումային (harmonic) զարգացումի կասեցում մը, *կատարողական կառուցուածքային* առումով՝ ան անխուսափելի անհրաժեշտութիւն մըն է յառաջացնելու կատարողական փոփոխականութիւնը: Բոլոր կատարումները կը պահպանեն այս կրկնութիւնը, բացի երկուքէն՝ 2ՔՕ եւ 29ՍԾ, որոնք ջնջելով Հատածներ 17-24-ը, ակամայօրէն նախապատուութիւն տուած կ'ըլլան *յօրինողական կառուցուածքի*ն: 2ՔՕ կը ջնջնէ նաեւ Հիմնանիւթի երկրորդ եւ երրորդ յայտնութեան կրկնութիւնները (Հատածներ 57-64 եւ 181-188), իսկ 29ՍԾ միայն երկրորդը (Հատածներ 57-64):

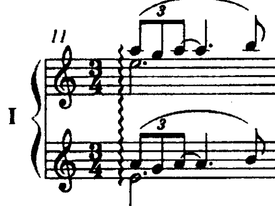
Կատարողները դժուարութիւն ունին կապելու նախաբանը Ա. Հիմնանիւթին հետ: Այդ կապող օղակը Հատած 8-ն է (օր. 10): Նուագախումբերուն մեծամասնութիւնը չի յաջողիր Հատած 8-ի առաջին բախումը նուագել նուագարաններու միաժամանակեայ մուտքով, յատկապէս սրինգի (flute) *մի*ն՝ որ յաճախ կը հնչէ ուշացումով: Պատճառը յստակ է: Նախաբանի կչռութապէս ազատ կատարումը պէտք է մասամբ զսպուի Ա. Հիմնանիւթին մէջ, եւ կատարողները Հատած 8-ին մէջ տակաւին երկմտանքի մէջ են: 30ՓԾ այս հարցը կը լուծէ Հատած 8-ին մուտքը թեթեւօրէն ուշացնելով, այսինքն՝ Հատածներ 7 եւ 8-ին միջեւ կատարելով ընդհանուր դադար-չնչառութիւն մը:

Արագութիւններու տեսանկիւնէն՝ Հատած 9-ը աննշան տարբերութեամբ՝ 99.6 %, դանդաղ է քան Հատած 1-ը, ընդ որում 10 կատարում Հատած 9-ը կը նուագէ 93 % դանդաղ, 9 կատարում՝ 107 % արագ, եւ 15 կատարում՝ հաւասար արագութեամբ:

Երկրորդ շարժումը առիթ տուած է նաեւ կատարողական կառուցուածքներու կերտումին: Իբրեւ նմոյշ ընդունիմ Ա. Հիմնանիւթի առաջին յայտնութեան դաշնակի նուագամասը (օր. 14): 2ՔՕ Հատած 10-ի երկեակները (seconds) հազիւ լսելի կը դարձնէ՝ չեշտելով մեղեդային երգայնութիւնը, իսկ Հատած 14-ի վերջին ութերորդականին վրայ յանկարծ փոխելով հնչերանգը կը հրաժարի երգայնութենէն եւ կը ցուցաբերէ շատ աւելի մեղմ հպում (touch), որով Հիմնանիւթին ներքին կառուցուածքը կը բաժնէ երկու անհաւասար մասի՝ Հատածներ 9-14 եւ Հատածներ 14-16: Հետաքրքրական է՝ որ այսպիսով, Հատած 14-ի վերջին ութերորդական *մի*ն կը վերածուի նախահատած (anacrusis) Հատած 15-ի ենթադասոյթին (motive) համար եւ ոչ թէ հանդէս կու գայ իբրեւ Հատած 14-ի ենթադասոյթին աւարտը: Նոյնը նաեւ 4ՔՊ: 5ՔՔ-ը Հատածներ 9-16/17-24-ին մէջ կը պահպանէ հնչիւնային, հետեւաբար՝ կառուցուածքային, միասնութիւնը, այսինքն՝ միեւնոյն դաշնակահարը կը հրաժարի նախորդ կատարումներու Հատած 14/22-ի վերջաւորութեան սկսած մեղմութենէն: 9ՓՌ Հատածներ 9-16/17-24-ի կատարողական կառուցուածքը կը բաժնէ երկու անհաւասար մասի՝ Հատածներ 9-13/17-21, ուր կը տիրէ հպումի խորութիւն, եւ

Հատածներ 14-16/22-24՝ ուր հնչիւնը կը ստանայ եթերային թափանցիկութիւն: Կան նաեւ այլ մօտեցումներ՝ որոնք կառուցուածքին կու տան ներքին կազմակերպուածութիւն մը: Օրինակ, 21ԼՊ հատած 9/17-ը կը նուագէ MM♩=56, որմէ ետք անմիջապէս կը փոխէ MM♩=54-ի՝ հատած 13/21-ին կազմելով ներքին բարձրակէտ մը: 22էՕ հատածներ 11/19 եւ 13/21-ի արփեճիանտոները կը նուագէ իբրեւ մէկ գիծ (օր. 16), աւելի նրբացնելով հլումը: Միւս կողմէն՝ բոլորովին կը ջնջէ հատածներ 13-15/21-23-ի արփեճիանտոները, աւելի հաստատուն եւ վճռական լուծում մը տալով երաժշտութեան:

Օր. 16 Դաշնակի Քոնչերթօ, Բ. շարժում
Ըստ 22էՕ-ի Նուագին
[Andante con anima]



Արդ, երկրորդ շարժումին նախաբան-հիմնանիւթ առնչութեան եւ անոնց ինքնուրոյն թէ համատեղ ընթացքին մէջ կատարողները ներդրած են յարաբերութիւններու յայն կարելիութիւններ:

ԵՐՐՈՐԴ ՇԱՐԺՈՒՄ

Շարժողական գլխաւոր հիմնանիւթ մը կը կազմէ ռոնտոյանման երրորդ շարժումին ողնասիւնը: Ան իր հիմնական տեսքով կը հնչէ երեք անգամ: Առաջին անգամ անոր մեղեդին կը նուագէ չեփորը (հատածներ 15-22) (օր. 17), երկրորդ (հատածներ 30-44) (օր. 18) եւ երրորդ (հատածներ 292-311) (օր. 19) անգամ՝ դաշնակը, միշտ ունենալով միեւնոյն ընթացքի (tempo) նշումը՝ Allegro brillante:

Օր. 17 Դաշնակի Քոնչերթօ, Գ. շարժում
[Allegro brillante]

15 I mf II Tromba I sola f

19

Tromba II sola

f

Op. 18 Դաշնակի Քոնչերթօ, Գ. շարժում

[Allegro brillante]

30

I

II

եղն.

Op. 19 Դաշնակի Քոնչերթօ, Գ. շարժում

[Allegro brillante]

8va

292

I

ff

II

mf
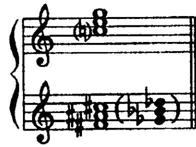
եղն.

Անոնց կատարողական հիմնական տարբերութիւնը կը մարմնաւորուի արագութիւններու ընտրութեան մէջ: Ըստ Ցուցակ 4-ին (*տե՛ս* էջ 82), Հատուած 30-ը 99 % դանդաղ է քան Հատուած 15-ը, ընդ որում 13 կատարում Հատուած 30-ը կը նուագէ 96 % դանդաղ քան Հատուած 15-ը, 3 կատարում՝ 104 % արագ, եւ 19 կատարում՝ հաւասար արագութեամբ: Մինչդեռ Հատուած 292-ը 107 % արագ է քան Հատուած 15-ը, ընդ որում 1 կատարում Հատուած 292-ը կը նուագէ 95.5 % դանդաղ քան Հատուած 15-ը, 28 կատարում՝ 109 % արագ, եւ 6 կատարում՝ հաւասար արագութեամբ: Երկրորդ յայտնութեան (Հատուած 30) համեմատական դանդաղութիւնը պայմանաւորուած է նախորդող հատուածի (Հատուած 29) ***poco rit.***-ով, որ անզգալիօրէն ետ կը մղէ արագութիւնը: Իսկ երրորդին (Հատուած 292) անհամեմատ արագութիւնը արդէն կապուած է ոչ թէ նախորդող մէկ ենթադասոյթի (motive) մը հետ, այլ ողջ նախընթաց զարգացումին եւ աճին հետ, որմէ ետք դժուար է կասեցնել յուզական վերելքը, հետեւաբար նաեւ՝ արագութիւնը:

Կառուցուածքային համաչափութիւնը գոհացում չէ տուած Խաչատրեանին: Իր արեւելեան մտածելակերպը թելադրած է իբրեւ յարանուագ (episode) օգտագործել լիածաւալ քատենցա մը (Հատուածներ 197-255): Հին կատարումներէն ոմանք կրճատած են քատենցան: 1ԼՖ եւ 13ՔՌ ջնջած են Հատուած 211-ի վերջին ութերորդականէն մինչեւ Հատուած 242 ներառեալ, 3ԼՖ ջնջած է Հատուած 208-ի վերջին ութերորդականէն մինչեւ Հատուած 242 ներառեալ, 4ՔՊ՝ Հատուածներ 209-211 եւ 223-255, եւ 9ՓՌ՝ Հատուած 221-ի երկրորդ բախումէն մինչեւ Հատուած 254 ներառեալ: 1960-ականներէն սկսեալ, «ստեղծագործութիւն» հասակացողութեան ալ աւելի ամրապնդումին զուգահեռ, կատարումները կը նախընտրեն քատենցան ներկայացնել ամբողջութեամբ, նոյնիսկ եթէ այնտեղ պիտի գտնէին որոշ ձգձգուածութիւն մը:
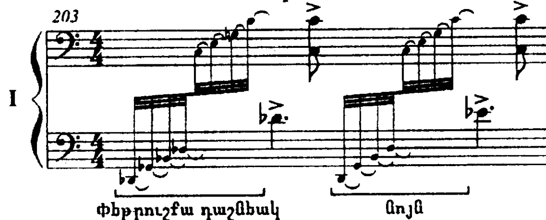
Քատենցային մէջ Խաչատրեան օգտագործած է արդի երաժշտութեան մէջ չատոնց տարածուած «Փեթրուշքա դաշնակ»-ը (Petrushka chord) (օր. 20), դաշնակ մը՝ որ իր անուանումը ստացած է Սթրաւինսքիի *Փեթրուշքայ*էն, թէեւ անկէ առաջ արդէն գործածութեան մէջ էր: Տուեալ քատենցայի բնաբանին մէջ, այս դաշնակը կը հնչէ խիստ խաչատրեանական, որովհետեւ ան նախ եւ առաջ կը ձգտի կրկնօրինակել քանոնի հնչողութիւնը (Հատուածներ 203-206, 229-232) (օր. 21): Բայց ան Խաչատրեանի մօտ ունի նաեւ ուրիշ իմաստ մը: Դաշնակը միատեղումն է առաջին չարժումի ռէ կիսվար մեծալար (D flat major) եւ երրորդ չարժումի սկզբնաւորութեան տօ մեծալար (C major) ձայնակայքերուն (tonality), որոնց մասին ակնարկեցի երկրորդ չարժումի նափոլիթէնական փոքրալար (minor) դաշնակը դիտարկած ժամանակ: Ամբողջ հարցն այն է՝ որ այստեղ գործածուած բամաձայնակայքութիւնը (polytonality) հիմնուած է վարէն (ձախ ձեռք) սոլ մեծալար եւ ոչ թէ ռէ մեծալար դաշնակի վրայ: Բայց բամբի (bass) յենարանը (Հատուածներ 203-206-ի արփեճիանտոներուն առաջին ձայնանիշերը), այլեւ առաջին հատուածի (Հատուած 203) առաջին բախումը հիմնուած են ռէ կիսվար (D flat) ձայնանիշին վրայ, որով վերջինս կը ստանայ հիմնաձայնի (tonic) կարեւորութիւն: Այս տեսանկիւնէն, յիշեալ արփեճիանտոներուն ձախ ձեռքի դաշնակը (ռէ կիսվար-սոլ կիսվար-սի կիսվար-ռէ կիսվար) կ'ընկալուի իբրեւ ռէ կիսվար մեծալար ձայնակայքի ստորմինանթի երկրորդ շրջուածք: Ուրեմն, հնչողութեամբ «Փեթրուշքա դաշնակ» մըն է անիկա իսկ դերակատարութեամբ խտացումը Քոնչերթոյին կիսաձայնային ձայնամիջոցով բաժնուող երկու տիրական ձայնակայքերուն:

Օր. 20 Փեթրուշքա դաշնեակ



Օր. 21 Դաշնակի Քոնչերթօ, Գ. շարժում

Recitando molto espressivo



Պահուած արփեճիանտոյի ձեւով հանդէս եկող այս դաշնեակը նուագուած է ամենատարբեր մօտեցումով՝ ձայնանիշերու մետաղեայ յստակութեամբ, կամ գունային ընդհանրականութեամբ, կամ վիրթիւոզական վերելքով, երբեմն արագ, երբեմն դանդաղ, եւլն.:

Առաջին շարժումի երկու քատենցաներուն հետ, երրորդ շարժումի քատենցան վերջին առիթ մըն է կատարողական երեւակայութեան սրաթռիչ հոլովոյթին:

Անդրադառնալով շարժումին (movement) կատարողական-արհեստավարժական (technical) դժուարութիւններուն մասին, համեմատութիւն մը ցոյց կու տայ՝ թէ կը գտնուին յատուկ հատուածներ, ուր կատարողները ենթարկուած են համեմատաբար աւելի արհեստավարժական սայթաքումներու: Հետեւաբար, տուեալ հատուածը կը ներկայացնէ կատարողական ընդհանրական դժուարութիւն մը: Այսպիսի հատուած մըն է հատածներ 325-327-ի դաշնակի նուագամասը (օր. 22): Այստեղ, 4ՔՊ կը շեղուի գիծէն՝ նուագելով սխալ ձայնանիշեր, 7ԼՄ կը կորսնցնէ ձայնանիշերուն յստակութիւնը՝ ենթարկուելով անորոշ չտապողականութեան, 14ՓԽ կը հրամցնէ սխալ ձայնանիշերու փունջ մը, 15ՓԽ աջ ձեռքը անսայթաք նուագելու համար՝ ձախ ձեռքը կը կրճատէ գլխաւոր բախումներուն վրայ հնչող քանի մը չեչտակիր ձայնանիշերու, 24ՊԼ կը կորսնցնէ ձախ ձեռքի տիրապետութիւնը, 5ՔՔ կը կորսնցնէ հատած 327-ի ձախ ձեռքը՝ նուագելով սխալ ձայնանիշեր, 60Մ պարզապէս չի նուագեր հատած 327-ի ձախ ձեռքը, 90Խ-ի հատած 326-ի վերջին երկու տասնվեցերորդականներուն վրայ նշմարելի է փոքրագոյն սայթաքում մը, եւ 20ՎԱ կը կորսնցնէ հատած 327-ի ձախ ձեռքը: Իսկ 8ՓՌ եւ 27ՎԽ իրազեկ են այս անյարմարութեան մասին, որով իւրաքանչիւր երեք հատածներուն առաջին ձայնանիշերը կը նուագեն չեչտ-յենարանով մը, հասնելով հրաշալի արդիւնքի:

Կը գտնուի նաեւ հետաքրքրական երեւոյթ մը: Դաշնակահարները որոշ ձայնանիշեր կը նուագեն փոխուած՝ զանոնք դարձնելով կիսվեր (sharp), կիսվար (flat) կամ բնական (natural): Ասոնք մատներու սայթաքումներ չեն, այլ նախապէս սահմանուած փոփոխութիւններ: Անկասկած, անոնցմէ ոչ մէկը դիտաւորեալ կատարուած է, այլ արդիւնքն է «բնագիր»-ի սխալ ընթերցումին: Բայց այդ «սխալ» ընթերցուածք-

ները դաշնակահարին համար դարձած են օրինաչափութիւն: Ընդհանուր դիտարկում մը այդ փոփոխուած ձայնանիշերուն վրայ, այնուամենայնիւ, ցոյց կու տայ որ անոնք բնազդաբար հետեւած են որոշակի տրամաբանութեան մը: Դաշնակահարը մղուելով ենթագիտակցական դատողութենէ մը՝ նրբօրէն գաղափարած է իր անհատական յղացումը: 29ՍՃ հատած 50-ի դաշնակի երկու ձեռքերուն երկրորդ *ռէ* ձայնանիշերը կը նուագէ բնական՝ փոխան գրուած կիսվերին, հատած 52-ի երկրորդ *ֆա*երը՝ կիսվեր, փոխան *ֆա* կրկնակիսվերին (double sharp), հատած 57-ի երկրորդ *սոլ*երը՝ բնական, փոխան կիսվերի (հմմտ. օր. 23ա եւ 23բ): Նոյնը նաեւ հատածներ 318, 319, 321, 322, 429, 430 եւ 332-ի նմանատիպ ձայնանիշերը, որով դաշնակահարին մօտ արդէն համոզում մը կը դառնայ՝ որ ներքընթաց յիշեալ շարժումները նախընտրելի է նուագել իրենց ձայնանիշերու ցած տարբերակով: Ճիշդ նոյն տրամաբանութեամբ առաջնորդուած է նաեւ 31ՓՖ՝ որ հատածներ 51-ի դաշնակի երկու ձեռքերուն երկրորդ *լա*երը կը նուագէ բնական՝ փոխանակ կիսվերի: Նոյնը նաեւ հատած 57-ի երկրորդ *սոլ*երը, ինչպէս նաեւ հատածներ 318, 321, 329 եւ 332-ի նմանատիպ ձայնանիշերը: 32ԱՇ հատածներ 33-ի դաշնակի *մի*երը կը նուագէ կիսվար (հմմտ. օր. 24ա եւ 24բ), նոյնը կրկնելով նաեւ հատած 295-ին: Այստեղ նոյնպէս դաշնակահարը առաջնորդուած է վայրէջքը կիսվար դարձնելու բնազդական զգացողութիւնէն: Բայց, միւս կողմէն, 32ԱՇ հատած 220-ի ձախ ձեռքի վայրէջքային *ֆա*երը կը նուագէ կիսվեր փոխանակ գրուած բնականին (հմմտ. օր. 25ա եւ 25բ), որ փորձ մըն է չեղուելու մեծցած երկեակի (augmented second) գերակայութենէն: Մեծցած երկեակէն հրաժարելու միտում ցուցաբերած է նաեւ 12ՔՊ՝ որ հատածներ 250-251-ի աջ ձեռքի *սոլ*երը դարձուցած է բնական (natural) (հմմտ. օր. 26ա եւ 26բ): 26ՆՄ հատած 168-ի աջ ձեռքի երկրորդ բախումի *սոլ*երը կը նուագէ կիսվար (հմմտ. օր. 27ա եւ 27բ), քանզի յաջորդ հատածի *սոլ*երը բոլորն ալ կիսվար են: 26ՆՄ հատած 233-ին կ'աւելցնէ նախահատած (anacrusis) մը, համաչափութիւն մը ստեղծելով նոյն ենթադասոյթի (motive) կրկնութեան՝ հատած 235-ին հետ (հմմտ. օր. 28ա եւ 28բ): Երեք կատարում՝ 14ՓԽ, 15ՓԽ եւ 31ԱՇ, հատած 192-ի աջ ձեռքի վերջին ութերորդականի *սոլ*երը կը նուագեն կիսվար՝ ազդուելով յաջորդ հատածի կիսվարէն (հմմտ. օր. 29ա եւ 29բ): Նկատելի է, որ 14ՓԽ եւ 15ՓԽ-ի պարագային նուագավարը երաժշտահանն է՝ Խաչատրեան, որ դարձեալ կը փաստէ՝ թէ որքան հեղինակները «չահագրգռուած» են իրենց սեփական ստեղծագործութիւններու անսխալ վերարտադրութեան:

Օր. 22 Դաշնակի Քոնչերթօ, Գ. շարժում

[Allegro brillante]

Օր. 23ա Դաշնակի Կոնչերտո, Գ. շարժում
Ըստ Խաչատրյանի բնագրի

[Allegro brillante]

50 52 57
I *f*
II *p*

Օր. 23բ Դաշնակի Կոնչերտո, Գ. շարժում
Ըստ 29ՍՃ-ի նուագին

[Allegro brillante]

50 52 57
I *f*
II *p*

Օր. 24ա Դաշնակի Կոնչերտո, Գ. շարժում
Ըստ Խաչատրյանի բնագրի

[Allegro brillante]

33
I
II

Օր. 24բ Դաշնակի Կոնչերտո, Գ. շարժում
Ըստ 32ԱՇ-ի նուագին

[Allegro brillante]

33
I
II

Օր. 25ա Դաշնակի Քոնչերթօ, Գ. շարժում
Ըստ Խաչատուրեանի բնագիրին

[Allegro brillante]

220

I

Օր. 25բ Դաշնակի Քոնչերթօ, Գ. շարժում
Ըստ 32ԱԾ-ի նուագին

[Allegro brillante]

220

I

Օր. 26ա Դաշնակի Քոնչերթօ, Գ. շարժում
Ըստ Խաչատուրեանի բնագիրին

[Recitando molto espressivo]

250 *poco a poco acc.* *rit.* *cresc.*

I

Օր. 26բ Դաշնակի Քոնչերթօ, Գ. շարժում
Ըստ 12ՔԳ-ի նուագին

[Recitando molto espressivo]

250 *poco a poco acc.* *rit.* *cresc.*

I

Օր. 27ա Դաշնակի Քոնչերթօ, Գ. շարժում
Ըստ Խաչատուրեանի բնագիրին

[Allegro brillante. Meno mosso]

168

I

II

Օր. 27բ Դաշնակի Քոնչերթօ, Գ. շարժում
Ըստ 26ՆՄ-ի նուագին

[Allegro brillante. Meno mosso]

168

I

II

Օր. 28ա Դաշնակի Քոնչերթօ, Գ. շարժում

Ըստ Խաչատրեանի բնագիրին

[Recitando molto cspressivo]

Օր. 28բ Դաշնակի Քոնչերթօ, Գ. շարժում

Ըստ 26ՆՄ-ի նուագին

[Recitando molto espressivo]

Օր. 29ա Դաշնակի Քոնչերթօ, Գ. շարժում

Ըստ Խաչատրեանի բնագիրին

[Allegro brillante. Meno mosso]

Օբ. 29բ Դաշնակի Քոնչերթօ, Գ. շարժում

Ըստ 14ՓԽ, 15ՓԽ եւ 32ԱԾ-ի նուագներում

[Allegro brillante. Meno mosso]

192

I

II

Ընդհանուր առմամբ, երրորդ շարժումին մէջ կատարողներուն ինքնարտայայտութեան մի զանազանութիւնը նուազ է քան նախորդ երկուքը: Լուսափայլ ոճ մը, վառ, գրաւիչ արտայայտչականութիւն մը կը միաւորէ կատարումներուն ամբողջականութիւնը:

Ցուցակ 5-ը (*տե՛ս* էջ 84) ցոյց կու տայ Քոնչերթոյի երեք շարժումներու կատարումներուն տեւողութիւնները, իւրաքանչիւրին գումարը, ինչպէս նաեւ ընդհանուր միջինը: Մէկ կողմ թողելով այն կատարումները՝ որոնք ջնջած են երկրորդ շարժումի կրկնութիւնները եւ կրճատած երրորդ շարժումի քատենցան, տեւողութեամբ ամենակարճը (արագութեամբ ամենաարագը) 31ԱԾ-ն է, որուն կը յաջորդեն 60Մ եւ 4ՔՊ, իսկ ամենաերկարը (արագութեամբ ամենադանդաղը)՝ 35ՃԷ, որուն կը յաջորդեն 23ՍՖ եւ 17ՀՓ: Հակառակ երկրորդ շարժումի կրկնութիւններու կրճատումին՝ 29ՍՃ կը մնայ ամենադանդաղ կատարումներէն մէկը: Ուրեմն, գրեթէ ինն վայրկեան տարբերութիւն կայ ամենաարագ եւ ամենադանդաղ կատարումներուն միջեւ: Երկու վայրկեան տարբերութիւն կայ նաեւ Խաչատրեանի նուագավարած ձայնագրութիւններուն միջեւ՝ 10ՕԽ, 14ՓԽ եւ 15ՓԽ, բան մը՝ որ ապացոյցն է կատարողական գործադրութեան (performance practice) ուրոյն նկարագիրին:

Խաչատրեանի Դաշնակի Քոնչերթոյի յիշեալ 35 ձայնագրութիւնները (որոնցմէ մէկուն՝ 8ՌՔ-ի, միայն երրորդ շարժումը մատչելի եղաւ ինծի) առիթ մըն են բացայայտելու կատարումներուն միջեւ գոյութիւն ունեցող արագութիւններու, յանկարծաբանական (improvisation) մտածելակերպի, փոփոխակային (variation) տարբերակումի, առանձին ենթադասոյթներու եւ ամբողջական մասերու մեկնաբանութիւններու անսահման հնարաւորութիւնները:

Շար. 1

Յաջորդիւ՝ Ջութակի Քոնչերթօ

Հայկ Աւագեան

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

1.-Տիքա Նէուլին [Dika Newlin], *Schoenberg remembered: Diaries and Recollections (1938-76)* [***անգլերէն,*** Շէօնպերկ յիշատակուած. օրագրութիւններ եւ յիշողութիւններ (1938-76)], Pendragon Press, Նիւ Եորք, 1980, էջ 164:

2.-Իկոր Սթռաւինսքի, Ռոպըրթ Քրաֆթ [Igor Stravinsky, Robert Craft], *Conversations with Stravinsky* [***անգլերէն,*** Զրոյցներ Իկոր Սթռաւինսքիի հետ], Faber, Լոնտոն, 1979, էջ 119, 121:

3.-Անդ, էջ 122:

4.-Եոզէֆ Հոֆման [Josef Hofmann], *Piano Playing with Piano Questions Answered* [***անգլերէն,*** Դաշնակի նուագածութիւն՝ դաշնակի մասին հարցումներու պատասխաններով հանդերձ], նոր նախաբանի հեղինակ՝ Կրեկոր Պենքօ [Gregor Benko], Dover Publications, Նիւ Եորք, 1976, էջ 51:

5.-Հենրիխ Շենքէր [Heinrich Schenker], *The art of Performance* [***անգլերէն,*** Կատարումի արուեստը], խմբագրեց Հէրիպերթ Էսսէր [Heribert Esser], թարգմանեց Իրէն Շրայէր Սքոթ [Irene Schreier Scott], Oxford University Press, Նիւ Եորք, 2000, էջ xv:

6.-Ճէյն Օ'Տի [Jane O'Dea], *Virtue or Virtuosity?: Explorations in the Ethics of Musical Performance* [***անգլերէն,*** Առաքինութի՞ւն թէ վիրթուոզականութիւն. Հետազօտութիւն երաժշտական կատարողականութեան բարոյականութեան մասին], Greenwood Publishing Group, Լոնտոն, 2000, էջ 4:

7.-Եոզէֆ Ցիկեթի [Joseph Szigeti], *Szigeti on the Violin* [***անգլերէն,*** Ցիկեթի ջութակի մասին], նոր նախաբանի հեղինակ՝ Սփայք Հիւկս [Spike Hughes], Dover Publications, Նիւ Եորք, 1979, էջ 124-125:

8.-***Տե՛ս*** Ս. Ռիխթէր, «Թրի օթվեթա նա վոփրոսի օ Սոնաթէ Պեթհովէնա օփ. 57 (***Ափասիոնաթա***)» [***ռուսերէն,*** Պեթհովէնի Սոնաթ երկ. 57-ի (*Appassionata*) մասին երեք հարցումներու պատասխաններ], ***Փիանիսթի ռասքազիվայութ*** [Դաշնակահարները կը պատմեն], Մոսկուա, 1979, էջ 139:

9.-Անդ, էջ 140:

10.-Ա. Կոլտենվեյզէր, «Սովեթի փետակոկա-փիանիսթա» [***ռուսերէն,*** Խորհրդային մանկավարժ-դաշնակահարը], ***Փիանիսթի ռասքազիվայութ*** [Դաշնակահարները կը պատմեն], Մոսկուա, 1979, էջ 163:

11.-***Տե՛ս*** Ե. Պեքման-Շչերպինա, «Օպ իսփոլնենիի ֆորթեփիաննիխ սոչինենիի Ա. Ն. Սքրիապինա» [***ռուսերէն,*** Ա. Ն. Սքրիապինի դաշնակի ստեղծագործութիւններու կատարումին մասին], ***Փիանիսթի ռասքազիվայութ*** [Դաշնակահարները կը պատմեն], Մոսկուա, 1979, էջ 143-144:

12.-Էրուին Պոտքի [Erwin Bodky], *The Interpretation of Bach's Keyboard Works* [***անգլերէն,*** Պախի ստեղնային գործերուն մեկնաբանութիւնը], Harvard University Press, Քամպրիճ, Մասաչուսեց, 1960, էջ 1:

13.-***Տե՛ս*** Եոաննա Կոլտսթայն [Joanna Goldstein], *A Beethoven Enigma: Performance Practice and the Piano Sonata, Opus 111* [***անգլերէն,*** Պեթհովէնի մը առեղծուածը. կատարողական գործադրութիւնը եւ դաշնակի Սոնաթը, երկ 111], Peter Lang Publishing, Նիւ Եորք, 1988:

14.-Անդ, էջ 11:

15.-Անդ, էջ 12:

16.-Անդ, էջ 12:

17.-Հարոլտ Շոնպըրկ [Harold C. Schonberg], "Keyboard fantasies" [***անգլերէն,***

Ստեղնային փանթեզիներ], *Opera News*, Հանդէս, Նիւ Եորք, Օգոստոս 1994, թիւ 59, էջ 16:

18.-Անթընի Պըրթըն [Anthony Burton], "In the Land of the Giants" [*անգլերէն*, Հսկաներու երկիրին մէջ], *BBC Music*, ամսագիր, Լոնտոն, Մարտ 2003, էջ 76:

19.-"Letter of the Month" [*անգլերէն*, Ամսուան նամականին], *BBC Music*, Յունիս 2003, էջ 10:

20.-Անթընի Պըրթըն, "Choral & Songs" [*անգլերէն*, Խմբերգներ եւ երգեր], *BBC Music*, Սեպտեմբեր 2003, էջ 69:

21.-*Gramophone: Classical Good CD Guide 2000* [*անգլերէն*, Կրամոֆոն. դասական լաւ խտասալիկի ուղեցոյց 2000], խմբագիր՝ Մէր Թեյլըր [Máire Taylor], Gramophone Publications Limited, Միտլսեքս, 2000, էջ 29:

22.-*The Penguin Guide to Compact Discs* [*անգլերէն*, Խտասալիկներու Փենկուին ուղեցոյցը], խմբագիր՝ Իւան Մարչ [Ivan March], Penguin Books, Լոնտոն, 1999, էջ 1425-1426:

23.-Պեռնըրտ Տ. Շերմըն [Bernard D. Sherman], "Authenticity in Musical Performance" [*անգլերէն*, Վաւերականութիւն երաժշտական կատարումին մէջ], *The Encyclopedia of Aesthetics* [Գեղագիտութեան Հանրագիտարան], Oxford University Press, Նիւ Եորք, 1998:

24.-Նիքոլաս Քենիըն [Nicholas Kenyon], "Introduction: Authenticity and Early Music: Some Issues and Questions" [*անգլերէն*, Նախաբան. վաւերականութիւն եւ հին երաժշտութիւն. կարգ մը հարցեր եւ խնդիրներ], *Authenticity and Early Music: A Symposium* [Վաւերականութիւն եւ հին երաժշտութիւն. գիտաժողով մը], խմբագրեց Նիքոլաս Քենիըն, Oxford University Press, Նիւ Եորք, 1988, էջ 10:

25.-Անդ, էջ 5:

26.-Պեռնըրտ Շերմըն, նշ. յօդ.ը:

27.-Ֆեռուչիօ Պուզոնի [Ferruccio Busoni], "Sketch of a New Esthetic of Music" [*անգլերէն*, Ուրուագիծ երաժշտութեան նոր գեղագիտութեան մը], *Three Classics in the Aesthetic of Music* [Երաժշտական գեղագիտութեան երեք դասականներ], գերմաներէնէ անգլերէն թարգմանեց Թ. Պեյքըր [Th. Baker], Dover Publications, Նիւ Եորք, 1962, էջ 84-85:

28.-Անդ, էջ 85-86:

29.-Ֆեռուչիօ Պուզոնի, *The Essence of Music and Other Papers* [*անգլերէն*, Երաժշտութեան էութիւնը եւ այլ գրութիւններ], գերմաներէնէ անգլերէն թարգմանեց Ռոզամոնտ Լէյ [Rosamond Ley], Dover Publications, Նիւ Եորք, 1987, էջ 199-200:

30.-Քեւին Պաձձանա [Kevin Bazzana], *Glenn Gould: the performer in the work: a study in performance practice* [*անգլերէն*, Կլէն Կուլտ, կատարողը աշխատանքի մէջ. ուսումնասիրութիւն մը կատարողական գործադրութեան մասին], Oxford University Press, Նիւ Եորք, 1997, էջ 11:

31.-Անդ, էջ 39:

32.-Անդ, էջ 42:

33.-Անդ, էջ 14:

34.-Անդ, էջ 59:

35.-Անդ, էջ 13:

36.-Ահարոն Քոփլընտ [Aaron Copland], *Copland on Music* [*անգլերէն*, Քոփլընտ երաժշտութեան մասին], Pyramid Books, Նիւ Եորք, 1963, էջ 239:

37.-Մէջբերումը կատարած եմ՝ Եոաննա Կոլտսթայն, նշ. աշխ.ը, էջ 6:

38.-Մէջբերումը կատարած եմ՝ Փոլ Կրիֆից [Paul Griffiths], *Modern Music: A Concise History* [Արդի երաժշտութիւն. համառօտ պատմութիւն], Thames and Hudson, 1994, էջ 164:

39.-Փոլ Կրիֆից, նշ. աշխ.ը, էջ 166:

40.-Հօուըրտ Մայըր Պրաուն [Howard Mayer Brown], "Pedantry or Liberation?: A Sketch of the Historical Performance Movement" [*անգլերէն*, Մանրախնդրութի՞ւն թէ ազատութիւն. ուրուագիծ մը պատմական կատարողութեան շարժումէն], *Authenticity and Early Music: A Symposium* [Վաւերականութիւն եւ Հին երաժշտութիւն. գիտաժողով մը], խմբագրեց Նիքոլաս Քենիըն, Oxford University Press, Նիւ Եորք, 1988, էջ 27:

41.-Անդ, էջ 28:

42.-Ռոպըրթ Փ. Մորկըն [Robert P. Morgan], "Tradition, anxiety, and the Current Musical Scene" [*անգլերէն*, Աւանդութիւն, անհանգստութիւն եւ ընթացիկ երաժշտական տեսարանը], *Authenticity and Early Music: A Symposium* [Վաւերականութիւն եւ Հին երաժշտութիւն. գիտաժողով մը], խմբագրեց Նիքոլաս Քենիըն, Oxford University Press, Նիւ Եորք, 1988, էջ 59, 67, 71:

43.-Կարի Թոմլինսըն [Gary Tomlinson], "The Historian, the Performer, and Authentic Meaning in Music" [*անգլերէն*, Պատմաբանը, կատարողը, եւ երաժշտութեան վաւերական իմաստը], *Authenticity and Early Music: A Symposium* [Վաւերականութիւն եւ Հին երաժշտութիւն. գիտաժողով մը], խմբագրեց Նիքոլաս Քենիըն, Oxford University Press, Նիւ Եորք, 1988, էջ 121:

44.-Ռոպըրթ Ֆիլիփ [Robert Philip], "Performing practice: The 20th century" [*անգլերէն*, Կատարողական գործադրութիւնը. Ի. դարը], *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [Երաժշտութեան եւ երաժիշտներու նոր Կրով բառարան], Լոնտոն, 2001:

45.-Նիքոլաս Քենիըն, նշ. աշխ.ը, էջ 13:

46.-Ռիչըրտ Թարուսքին [Richard Taruskin], *Text and Act: Essays on Music and Performance* [*անգլերէն*, Բնագիր եւ գործողութիւն. յօդուածներ երաժշտութեան եւ կատարումի մասին], Oxford University Press, Նիւ Եորք, 1995, էջ 54:

47.-*Gramophone: Classical Good CD Guide 2000* [*անգլերէն*, Կռամոֆոն. դասական լաւ խտասալիկի ուղեցոյց, 2000], Միտլսեքս, էջ 29:

48.-Հարոլտ Շոնպըրկ [Harold C. Schonberg], *The Great Pianists* [*անգլերէն*, Մեծ դաշնակահարները], Simon & Schuster, Նիւ Եորք, 1987, էջ 243:

49.-*Տե՛ս* Պեռնըրտ Տ. Շերմըն [Bernard D. Sherman], *Inside Early Music: Conversations with Performers* [*անգլերէն*, Հին երաժշտութեան մէջ. զրոյցներ կատարողներու հետ], Oxford University Press, Նիւ Եորք, 1997, էջ 366-367:

50.-Ճիմ Սամսըն [Jim Samson], "Reception" [Ընկալում], *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [*անգլերէն*, Երաժշտութեան եւ երաժիշտներու նոր Կրով բառարան], Լոնտոն, 2001:

51.-Պեռնըրտ Տ. Շերմըն, նշ. աշխ.ը, էջ 8, 11, 12:

52.-Անդ, էջ 346, ծնթգր. 15:

53.-Ռիչըրտ Թարուսքին, նշ. աշխ.ը, էջ 60:

54.-Նիքոլաս Քուք [Nicholas Cook], "Between Process and Product: Music and/as Performance" [*անգլերէն*, Ընթացքի եւ արտադրութեան միջեւ. երաժշտութիւն եւ/կամ կատարում], *Music Theory Online*, http://smt.ucsb.edu/mto/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html, Հատոր 7, Թիւ 2, Ապրիլ 2001, էջ 6-7:

55.-*Տե՛ս* Լիտիա Կէօհր [Lydia Goehr], *The Quest For Voice: On Music, Politics, and the Limits of Philosophy* [*անգլերէն*, Ձայնի որոնում. երաժշտութեան, քաղաքականութեան եւ փիլիսոփայութեան սահմաններուն մասին], Clarendon Press Oxford, Նիւ Եորք, 1998, էջ 141-145:

56.-Անդ, էջ 145-146:

57.-*Տե՛ս* անդ, էջ 150:

58.-Անդ, էջ 151:

59.-Անդ, էջ 164:

60.-*Տե՛ս* Անդ, էջ 166:

61.-Նիքոլաս Քուք, նշ. յօդ.ը, էջ 19-20:

62.-Ալըն Տոտսըն [Alan Dodson], "Performance and Hypermetric Transformation: An Extension of the Lerdahl-Jackendoff Theory" [*անգլերէն*, Կատարում եւ գերամանակային ձեւափոխութիւն. ընդարձակում մը Լերտահլ-Ճաքընտոֆ տեսութեան], *Music Theory Online*, http://smt.ucsb.edu/mto/issues/mto.02.8.1/mto.02.8.1.dodson.html, Հատոր 8, Թիւ 1, Փետրուար 2002, էջ 3-4:

63.-Շարժում եզրը գործածած եմ իբրեւ movement-ի համարժէք: Հայաստանի մէջ կը գործածեն Մաս եզրը: Բայց նոյնպէս Հայաստանի մէջ, Մաս եզրը կը գործածեն նաեւ իբրեւ կառուցուածքային միաւոր՝ part: Այսպէս, Սոնաթին երկրորդ մասը կազմուած է երկու մասէ: Ջանազանութիւն մը տուած ըլլալու համար այս երկու «Մաս»-երուն միջեւ, նախընտրեցի movement-ին համար գործածել Շարժում:

64.-Երկու սկաւառակներէ կազմուած այս հաւաքածոն՝ որ կը բովանդակէ նաեւ Պրիթընի *Sinfonia da Requiem*-ը եւ Տեպիւսիի *Nocturne*-ներ, անպատասխան հարցադրումներու դուռ կը բանայ: Սկաւառակին կամ անոր կողքին վրայ նշուած են ոչ կատարողներուն, ոչ նուագախումբին անունները, չկայ թուական: Միայն գրուած են ստեղծագործութիւնները՝ յօրինողներուն անուններով, Ընկերութեան անունը եւ սկաւառակին թիւը: Յայտնի է՝ որ 1920-ականներու կէսերուն, Եոհաննեսպուրկի մէջ կը հիմնուէր Ազգային Համանուագային Նուագախումբ (NSO)՝ որ կը գտնուէր Հարաւային Ափրիկէի Ձայնասփռումի Ընկերութեան (SABC) հովանաւորութեան տակ: Վերջինս կը մատակարարէր նուագախումբին նիւթական եւ վարչական ամբողջ գործունէութիւնը: 1997-ին՝ անկախութենէն քանի մը տարի ետք, Ձայնասփռումի Ընկերութիւնը՝ նիւթական պատճառաբանութեամբ, ամբողջապէս կը հրաժարի հովանաւորելէ Նուագախումբը: Իբրեւ անկախ մարմին իր գործունէութիւնը շարունակելու համար նուագախումբը անկարող կ'ըլլայ գտնել հովանաւորողներ, որով վերջնականապէս կը փակուի:

Սկաւառակին վրայի տեղեկութիւններուն բացը լրացնելու մտադրութեամբ, 2003 Մարտին գտայ SABC-ի համացանցի (Internet) պաշտօնական կայքը (website) եւ ժողովուրդի սպասարկութեան համար դրուած e-mail հասցէն: Անմիջապէս նամակ մը ուղղելով՝ տեղեկութիւններ հարցուցի այդ սկաւառակին մասին: Մարտ 7 թուակիր e-mail-ով ստացայ պատասխան մը հետեւեալ հասցէէն՝ "SNYMAN ELENA CMR" snymane@sabc.co.za, ուր Էլենա Սնիման կը հարցնէր՝ թէ ուրկէ ձեռքս անցած է այդ սկաւառակը, որպէսզի կարողանայ(ին) մանրամասնութիւններ հաղորդել: Առանց երկար մտածելու՝ միամտաբար կը հաղորդեմ այն համացանցային խանութին անունը՝ ուրկէ վերջերս ապսպրած ու գնած էի զայն: Չ'ուշանար նաեւ իրենց պատասխանը: Մարտ 10-ին, "Botha Marietjie CMR" botham@sabc.co.za կը գրէ՝ թէ իրենք անկարող են որեւէ տեղեկութիւն հաղորդել եւ թէ այս սկաւառակին վաճառքը իրենց իրաւական օրէնքներուն դէմ է, որով պիտի դիմեն իրաւական քայլերու: Թող իրաւաբանները որոշեն թէ որքան անիրաւական է վաճառել սկաւառակ մը՝ որուն վրայ ոչ մէկ տեղ եւ ոչ մէկ ձեւով կը գտնուի իրաւունքի պաշտպանութեան (copyright) նշում: Ինչ որ ալ ըլլայ պարագան, տեղեկութիւն հաղորդելը ոչ մէկ կապ ունի իրաւունքի գործադրութեան հետ եւ պարզապէս պիտի փաստէր SABC-ի նոր պատասխանատուներուն գործունէութեան եւ ծառայութեան պատրաստակամութեան մակարդակը:

Որոշ որոնումներէ ետք, կարողացայ Հասնիլ այն անձին՝ որուն սեփականութիւնն էր այս սկաւառակը, նախքան խանութին միջոցով անոր վաճառքը: Հասկնալի պատճառներով, այստեղ պիտի չյիշատակեմ ոչ իր անունը եւ ոչ ալ e-mail Հասցէն: Կը պարզուի, որ այս անձը՝ Թորոնթոյի մէջ ապրող կարող երաժշտագէտ մը, Հետաքրքրուած էր սկաւառակի Պրիթրնի գործով, որով 1997-ին, Նուագախումբի փակումէն քանի մը օր առաջ, միեւնոյն Հարցերով e-mail մը կ'ուղարկէ նոյն SABC-ին: 1997 Մարտ 7-ին, Հարաւ Ափրիկէէն կը ստանայ պաշտօնական պատասխան մը Հետեւեալ Հասցէէն՝ "Ilse Assmann" assmanni@sabc.co.za, ուր Այլս Ասման Հեղինակային իրաւունքի մեղանչումի մասին ոչ մէկ դիտողութիւն կ'ընէ, այլ կը գրէ՝ թէ սկաւառակներուն ձայնագրութիւնը կատարուած է 1968-ին, նուագավարութեամբ Էտկար Քրիի, իսկ Պրիթրնին գործը կատարուած է SABC Symphony Orchestra-ին կողմէ: Մեծ տարբերութիւն 1997-ի եւ 2003-ի սպասարկութիւններուն միջեւ: Դիւրութեամբ պիտի Հետեւցնեմ՝ որ Խաչատրեանի Քոնչերթոն եւս կատարուած է նոյն նուագախումբին կողմէ: Անյայտ կը մնայ միայն դաշնակահարին անունը: Բայց քանի որ յօդուածիս նպատակը ոչ այնքան անհատներն են որքան երեւոյթները, այս ձայնագրութեան վերլուծութեան պիտի դիմեմ առանց իմանալու դաշնակահարին ինքնութիւնը:

ՑՈՒՑԱԿ 1

Առաջին չարժում

Կառուցուածքի առաջին հատածներուն արագութիւնները՝ ըստ MM ♩ միաւորի

	ՆԱԽԱՐԱՆ Հատուած 1 Allegro ma non troppo e maestoso	ՑՈՒՑԱԴՐՈՒԹԻՒՆ Ա. հիմնանիւթ Հատուած 11 [Allegro ma non troppo e maestoso] *pesante*	Կապող Հատուած 80 [Allegro ma non troppo e maestoso] *acc.*	Բ. հիմնանիւթ Հատուած 90 [Allegro ma non troppo e maestoso]	ՄՇԱԿՈՒՄ Հատուած 182 Allegro vivace	ԿՐԿՆՈՒԹԻՒՆ Ա. հիմնանիւթ Հատուած 307 Allegro ma non troppo e maestoso	Բ. հիմնանիւթ Հատուած 347 [Allegro ma non troppo e maestoso] *il canto marcato*	ՎԵՐՋԱՒԱՆ Հատուած 481 Allegro ma non troppo e maestoso
1ԱՖ	112	112	138	100	144	112	116	112
2ՔՌ	104	112	144	84	160	108	112	104
3ԼՖ	112	112	138	108	138	112	112	126
4ՔՊ	132	120	144	104	132	100	116	104
5ՔՔ	96	96	120	84	168	100	92	92
6ՕՄ	120	116	152	126	126	126	144	116
7ԼՄ	120	112	132	96	138	104	108	108
9ՓՌ	132	120	132	112	144	112	108	126
10Օխ	112	112	138	112	138	126	132	120
11ՓՍ	104	104	138	84	160	100	88	92
12ՔՊ	112	96	138	80	152	104	96	100
13ՔՌ	112	112	132	100	132	116	112	104

	ՆԱԽԱԲԱՆ Հատած 1	ՑՈՒՑԱԴՐՈՒԹԻՒՆ Ա. Հիմնանիւթ Հատած 11	Կապող Հատած 80	Բ. Հիմնանիւթ Հատած 90	ՄՇԱԿՈՒՄ Հատած 182	ԿՐԿՆՈՒԹԻՒՆ Ա. Հիմնանիւթ Հատած 307	Բ. Հիմնանիւթ Հատած 347	ՎԵՐՋԱԲԱՆ Հատած 481
14Փխ	120	112	126	116	144	108	116	120
15Փխ	108	104	126	116	138	96	116	112
16ՑՔ	112	112	138	116	144	112	132	112
17ՀՓ	120	112	138	96	144	108	108	104
18ՓՑ	132	132	144	108	152	126	120	144
19Ք	112	104	126	92	132	104	100	92
20ՎԱ	108	108	144	80	144	108	96	108
21ԼԳ	104	104	120	100	144	112	100	104
22ԷՕ	120	116	144	92	144	112	100	112
23ՍՑ	96	100	108	84	126	100	100	84
24ԳԼ	112	108	138	126	138	104	116	126
25ՓՎ	120	120	126	108	144	120	112	120
26ՆՄ	108	100	132	104	132	100	112	112
27ՎԽ	108	108	138	116	138	112	112	108
28ՕԵ	108	96	126	120	126	108	112	92
29ՍՃ	104	104	138	92	144	100	112	96
30ՓՃ	104	100	126	96	138	100	104	100

	ՆԱԽԱԲԱՆ *Հատած 1*	ՑՈՒՑԱԴՐՈՒԹԻՒՆ Ա. Հիմնանիւթ *Հատած 11*	Կապող *Հատած 80*	Բ. Հիմնանիւթ *Հատած 90*	ՄՇԱԿՈՒՄ *Հատած 182*	ԿՐԿՆՈՒԹԻՒՆ Ա. Հիմնանիւթ *Հատած 307*	Բ. Հիմնանիւթ *Հատած 347*	ՎԵՐՋԱԲԱՆ *Հատած 481*
31ՓՖ	126	120	144	88	160	104	96	108
32ԱԾ	112	112	152	108	152	120	126	112
33ՄՃ	120	120	144	108	144	116	116	112
34ԽԽ	120	108	132	108	152	96	104	92
35ՃԷ	120	104	152	108	132	92	112	104
ՄԻՋԻՆ	113.5	110	135.5	102	142.5	108	110.5	108

ՑՈՒՑԱԿ 2

Առաջին չարժում

Կառուցուածքի մասերու արագութիւններուն միջինները

	ՆԱԽԱԲԱՆ	ՑՈՒՑԱԴՐՈՒԹԻՒՆ Ա. նիւթ	Կապող	Բ. նիւթ	ՄՇԱԿՈՒՄ	ԿՐԿՆՈՒԹԻՒՆ Ա. նիւթ	Բ. նիւթ	ՔԱՏԵՆՑԱ	ՎԵՐՋԱԲԱՆ
	Հատուածներ 1-10	Հատուածներ 11-79	Հատուածներ 80-89	Հատուածներ 90-181	Հատուածներ 182-306	Հատուածներ 307-346	Հատուածներ 347-400	Հատուածներ 401-480	Հատուածներ 481-498
1ԼՖ	112.5	116	106	91	145	116	90	111	104.5
2ՔՕ	106	113	120	90	170	116	103	111	98
3ԼՖ	112.5	114	112.5	94	139	113	90	103	112
4ՔԳ	129	118	112.5	96	160	116	103	119	95
5ՔՔ	95	105	90	86	159	111	82	96	85
6ՕՄ	138	128	120	119	159	131	111	123	120
7ԼՄ	120	106	112.5	79	149	106	92	99	101
9ՓՌ	138	123	129	93	142	122	86	97	130
10Օխ	112.5	122	112.5	102	148	128	109	111	116
11ՓՍ	112.5	108	90	81	154	106	75	107	83
12ՔԳ	100	103	95	76	150	106	80	160	88
13ՔՌ	106	108	120	92	140	114	98	111	93
14Փխ	120	119	120	97	148	114	98	89.5	116

	ՆԱԽԱԲԱՆ Հատածներ 1-10	ՑՈՒՑԱԴՐՈՒԹԻՒՆ Ա. նիւթ Հատածներ 11-79	Կապող Հատածներ 80-89	Բ. նիւթ Հատածներ 90-181	ՄՇԱԿՈՒՄ Հատածներ 182-306	ԿՐԿՆՈՒԹԻՒՆ Ա. նիւթ Հատածներ 307-346	Բ. նիւթ Հատածներ 347-400	ՔԱՏԵՆՑԱ Հատածներ 401-480	ՎԵՐՋԱԲԱՆ Հատածներ 481-498
15ՓԽ	112.5	112	129	97	145	105	100	92.5	112
16ՖՔ	118	116	112.5	97	151	117	106	98	108
17ՀՓ	116	109	88	77	157	109	84	88.5	88
18ՓՖ	138.5	133	106	96	144	128	95	88.5	141
19Ք	109	101.5	106	87	137.5	106	80	95.5	90
20ՎԱ	106	104.5	106	76	149.5	111	85	97	100
21ԼԳ	106	106	95	89	137	113	79	91	70
22ՃՕ	118	115	112.5	78	150.5	115	84	91.5	95
23ՍՖ	100	99.5	100	83.5	136	105	84	91.5	77
24ԳԼ	100	111	120	97	145	116	93	99	108
25ՓՎ	129	118	112.5	104	134	120	95	95	116
26ՆՄ	106	106	97	83	137	105	87	88.5	104.5
27ՎԽ	106	115	106	96	146	116	93	90.5	104.5

	ՆԱԽԱԲԱՆ Հատածներ 1-10	ՑՈՒՑԱԴՐՈՒԹԻՒՆ Ա. նիւթ Հատածներ 11-79	Կապող Հատածներ 80-89	Բ. նիւթ Հատածներ 90-181	ՄՇԱԿՈՒՄ Հատածներ 182-306	ԿՐԿՆՈՒԹԻՒՆ Ա. նիւթ Հատածներ 307-346	Բ. նիւթ Հատածներ 347-400	ՔԱՏԵՆՑԱ Հատածներ 401-480	ՎԵՐՋԱԲԱՆ Հատածներ 481-498
28ՕԵ	112.5	108	100	99	140	120	101	104	101
29ՍԺ	112.5	105	112.5	76	146	106	86.5	81	85
30ՓԺ	106	106	95	89	141	106	86	100.5	130
31ՓՖ	138.5	121	120	91	152	116	90	112	98
32ԱՇ	112.5	119	138.5	112	165.5	126	106	115	101
33ՍԺ	120	124	120	94	150	118	99	100	112
34ԽԵ	129	107	129	97	153	100	93	101	90
35ԺԷ	112.5	107	95	84	134	96	77	80	101
ՄԻՋԻՆ	115	112.5	110	91	147.5	113	92	99	102

ՅՈՒՑԱԿ 3

Երկրորդ շարժում

Կառուցուածքի առաջին հատածներուն արագութիւնները՝ ըստ MM ♩ միաւորի

	ՆԱԽԱԲԱՆ *Հատած 1* Andante con anima	Ա. ՀԻՄՆԱՆԻԻԹ *Հատած 9* 1a volta [Andante con anima]	Ա. ՀԻՄՆԱՆԻԻԹ *Հատած 17* 2a volta [Andante con anima]	ՆԱԽԱԲԱՆԻ ՀԻՄՆԱՆԻԻԹ *Հատած 41* [Andante con anima] *poco rubato*	Ա. ՀԻՄՆԱՆԻԻԹ *Հատած 49* 1a volta [Andante con anima]	Ա. ՀԻՄՆԱՆԻԻԹ *Հատած 57* 2a volta [Andante con anima]	Ա. ՀԻՄՆԱՆԻԻԹ *Հատած 173* Andante con anima *appassionato*	Ա. ՀԻՄՆԱՆԻԻԹ *Հատած 181* [Andante con anima] *[appassionato]*	ՆԱԽԱԲԱՆԻ ՀԻՄՆԱՆԻԻԹ *Հատած 220* [Andante con anima] *poco rubato*
1ԼՖ	58	60	63	60	60	60	88	84	60
2ՔՕ.	63	58	-	58	63	-	84	-	60
3ԼՖ	58	60	63	63	60	60	92	92	66
4ՔԳ	66	58	60	60	66	66	92	92	72
5ՔՔ	56	54	56	52	58	60	76	76	54
6ՕՄ	63	66	66	72	72	72	88	88	69
7ԼՄ	63	63	63	69	63	60	80	76	60
9ՓՌ	60	60	60	56	56	56	76	76	66
10ՕԽ	63	63	63	66	63	66	76	76	66
11ՓՍ	54	60	63	60	56	56	72	69	54
12ՔԳ	54	54	56	54	52	52	76	72	46
13ՔՌ	63	63	60	60	58	58	76	76	60

	ՆԱԽԱԲԱՆ *Հատված 1*	Ա. ՀԻՄՆԱՆԻԻԹ *Հատված 9* 1a volta	Ա. ՀԻՄՆԱՆԻԻԹ *Հատված 17* 2a volta	ՆԱԽԱԲԱՆԻ ՀԻՄՆԱՆԻԻԹ *Հատված 41*	Ա. ՀԻՄՆԱՆԻԻԹ *Հատված 49* 1a volta	Ա. ՀԻՄՆԱՆԻԻԹ *Հատված 57* 2a volta	Ա. ՀԻՄՆԱՆԻԻԹ *Հատված 173*	Ա. ՀԻՄՆԱՆԻԻԹ *Հատված 181*	ՆԱԽԱԲԱՆԻ ՀԻՄՆԱՆԻԻԹ *Հատված 220*
14Փխ	60	63	66	63	63	66	76	76	69
15Փխ	56	63	60	69	63	63	72	72	63
16ՖՔ	58	58	60	56	60	60	69	69	54
17ՀՓ	63	58	58	52	58	58	76	72	66
18ՓՖ	60	63	60	66	60	60	76	72	56
19Ք	56	56	56	52	60	60	69	69	52
20ՎԱ	60	58	56	56	56	58	72	72	63
21ԱՊ	58	56	56	54	54	54	76	76	52
22ՀՕ	60	60	58	56	60	60	72	69	58
23ՍՖ	48	54	54	60	60	60	72	69	56
24ՊԼ	58	58	60	60	58	60	84	88	63
25ՓՎ	58	58	58	63	58	58	80	76	58
26ՆՄ	60	56	56	54	56	56	63	60	58

	ՆԱԽԱԲԱՆ *Հատած 1*	Ա. ՀԻՄՆԱՆԻՒԹ *Հատած 9* 1a volta	Ա. ՀԻՄՆԱՆԻՒԹ *Հատած 17* 2a volta	ՆԱԽԱԲԱՆԻ ՀԻՄՆԱՆԻՒԹ *Հատած 41*	Ա. ՀԻՄՆԱՆԻՒԹ *Հատած 49* 1a volta	Ա. ՀԻՄՆԱՆԻՒԹ *Հատած 57* 2a volta	Ա. ՀԻՄՆԱՆԻՒԹ *Հատած 173*	Ա. ՀԻՄՆԱՆԻՒԹ *Հատած 181*	ՆԱԽԱԲԱՆԻ ՀԻՄՆԱՆԻՒԹ *Հատած 220*
27Վխ	58	58	58	58	58	58	63	63	60
28Օն	63	63	63	60	66	63	88	84	72
29Սձ	54	52	-	52	54	-	72	72	56
30Փձ	63	54	54	58	60	60	69	69	56
31Փֆ	63	63	60	66	66	66	92	92	63
32ԱԾ	66	69	69	72	76	76	88	88	69
33Սձ	56	56	58	56	58	60	84	76	60
34Են	63	60	58	60	58	58	63	58	52
35ձէ	52	52	52	54	58	58	66	69	50
ՄԻՋԻՆ	59	59	59.5	60	60	60.5	77	75	60

ՑՈՒՑԱԿ 4

Երրորդ շարժում

Կառուցուածքի առաջին հատուածներուն արագութիւնները՝ ըստ MM ♩ միաւորի

	ՆԱԽԱԲԱՆ *Հատուած 1* Allegro brillante	ԳԼԽԱՒՈՐ ՀԻՄՆԱՆԻՒԹ *Հատուած 15* [Allegro brillante]	ԳԼԽԱՒՈՐ ՀԻՄՆԱՆԻՒԹ *Հատուած 30* [Allegro brillante]	ԳԼԽԱՒՈՐ ՀԻՄՆԱՆԻՒԹ *Հատուած 292* [Allegro brillante]
1ԼՃ	126	126	120	144
2ՔՕ	152	152	152	152
3ԼՃ	126	126	120	138
4ՔԳ	138	138	132	144
5ՔՔ	138	138	132	144
6ՕՄ	138	132	132	132
7ԼՄ	132	132	126	126
8ՌՔ	132	132	132	144
9ՓՌ	144	132	132	160
10ՕԽ	132	132	126	132
11ՓՍ	138	132	132	138
12ՔԳ	126	126	126	138
13ՔՌ	120	120	120	132
14ՓԽ	120	120	120	132
15ՓԽ	120	120	120	132
16ՃՔ	116	116	120	126
17ՀՓ	126	120	120	138
18ՓՃ	132	132	132	138
19Ք	120	120	116	120
20ԿԱ	120	120	120	132
21ԼԳ	132	132	126	138
22ԷՕ	126	132	126	138
23ՍՃ	126	120	120	138

	ՆԱԽԱԲԱՆ *Հատված 1*	ԳԼԽԱՒՈՐ ՀԻՄՆԱՆԻՒԹ *Հատված 15*	ԳԼԽԱՒՈՐ ՀԻՄՆԱՆԻՒԹ *Հատված 30*	ԳԼԽԱՒՈՐ ՀԻՄՆԱՆԻՒԹ *Հատված 292*
24ՊԼ	120	126	126	138
25ՓՎ	126	120	120	126
26ՆՄ	132	132	126	132
27ՎԽ	120	120	116	132
28ՕԵ	126	126	126	132
29ՍՃ	112	112	116	126
30ՓՃ	120	120	120	132
31ՓՖ	126	120	120	132
32ԱԾ	144	138	132	152
33ՍՃ	126	126	132	138
34ԵԵ	126	126	120	132
35ՃԷ	120	112	112	112
ՄԻՋԻՆ	128	126.5	125	135

ՅՈՒՑԱԿ 5
Տեւողութիւնները

	ԱՌԱՋԻՆ ՇԱՐԺՈՒՄ	ԵՐԿՐՈՐԴ ՇԱՐԺՈՒՄ	ԵՐՐՈՐԴ ՇԱՐԺՈՒՄ	ԸՆԴԱՄԷՆԸ
1ԼՖ	14:01	10:34	7:34 (կրճատուած քատենցայով)	32:09
2ՔՕ	13:29	7:28 (ջնջուած՝ հատածներ 17-24, 33-40, 57-64, 181-188)	8:44 (կրճատուած քատենցայով)	29:41
3ԼՖ	14:15	9:27	7:58 (կրճատուած քատենցայով)	31:40
4ՔՊ	13:09	9:54	7:20	30:23
5ՔՔ	15:03	10:47	9:29	35:19
6ՕՄ	12:15	9:22	8:47	30:24
7ԼՄ	14:55	10:48	8:52	34:35
8ՌՔ	-	-	9:11	-
9ՓՌ	14:09	10:38	7:08 (կրճատուած քատենցայով)	31:55
10ՕԽ	13:02	9:49	9:43	32:34
11ՓՍ	15:03	11:25	9:30	35:58
12ՔՊ	15:14	11:51	9:23	36:28
13ՔՌ	13:52	10:29	7:58 (կրճատուած քատենցայով)	32:19
14ՓԽ	14:07	9:59	9:43	33:49
15ՓԽ	14:21	10:25	9:46	34:32
16ՖՔ	13:42	10:34	9:19	33:35
17ՀՓ	15:26	10:56	10:16	36:38
18ՓՖ	13:53	11:00	9:34	34:27
19Ք	15:21	11:02	10:10	36:33
20ՎԱ	15:15	10:29	9:58	35:42

	ԱՌԱՋԻՆ ՇԱՐԺՈՒՄ	ԵՐԿՐՈՐԴ ՇԱՐԺՈՒՄ	ԵՐՐՈՐԴ ՇԱՐԺՈՒՄ	ԸՆԴԱՄԷՆԸ
21ԼԳ	15:28	10:35	10:11	36:14
22ԷՕ	15:06	11:21	9:39	36:06
23ՍՖ	15:53	10:51	10:06	36:50
24ՊԼ	14:14	9:50	9:11	33:15
25ՓՎ	14:06	10:24	9:14	33:44
26ՆՄ	15:27	11:07	9:39	36:13
27ՎԽ	14:22	11:14	9:57	35:33
28ՕԵ	14:03	9:33	9:06	32:42
29ՍԺ	16:03	10:46 (ջնջուած՝ հատուածներ 17-24, 33-40, 57-64)	10:13	37:02
30ՓԺ	14:49	11:17	9:52	35:58
31ՓՖ	13:50	9:32	8:52	32:14
32ԱՇ	12:39	8:32	8:49	30:00
33ՍԺ	13:42	10:05	9:12	32:59
34ԵԵ	14:16	11:01	9:23	34:40
35ԺԷ	16:10	11:36	11:06	38:52
ՄԻՋԻՆ	14:25	10:25	9:16	34:08

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹԻՒՆ

Խմբագիր՝ ՀԱՅԿ ԱՒԱԳԵԱՆ
Տնօրէն՝ ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՊԱԼԱԵԱՆ
رقم إيداع دار الكتب ٨٠٥
Խմբագրութեան Հասցէ՝
P.O.Box 2111 Cairo, Egypt
E-Mail : tchahagir@journalist.com
Tel. : (202) 4530327 Fax : (202) 4522282